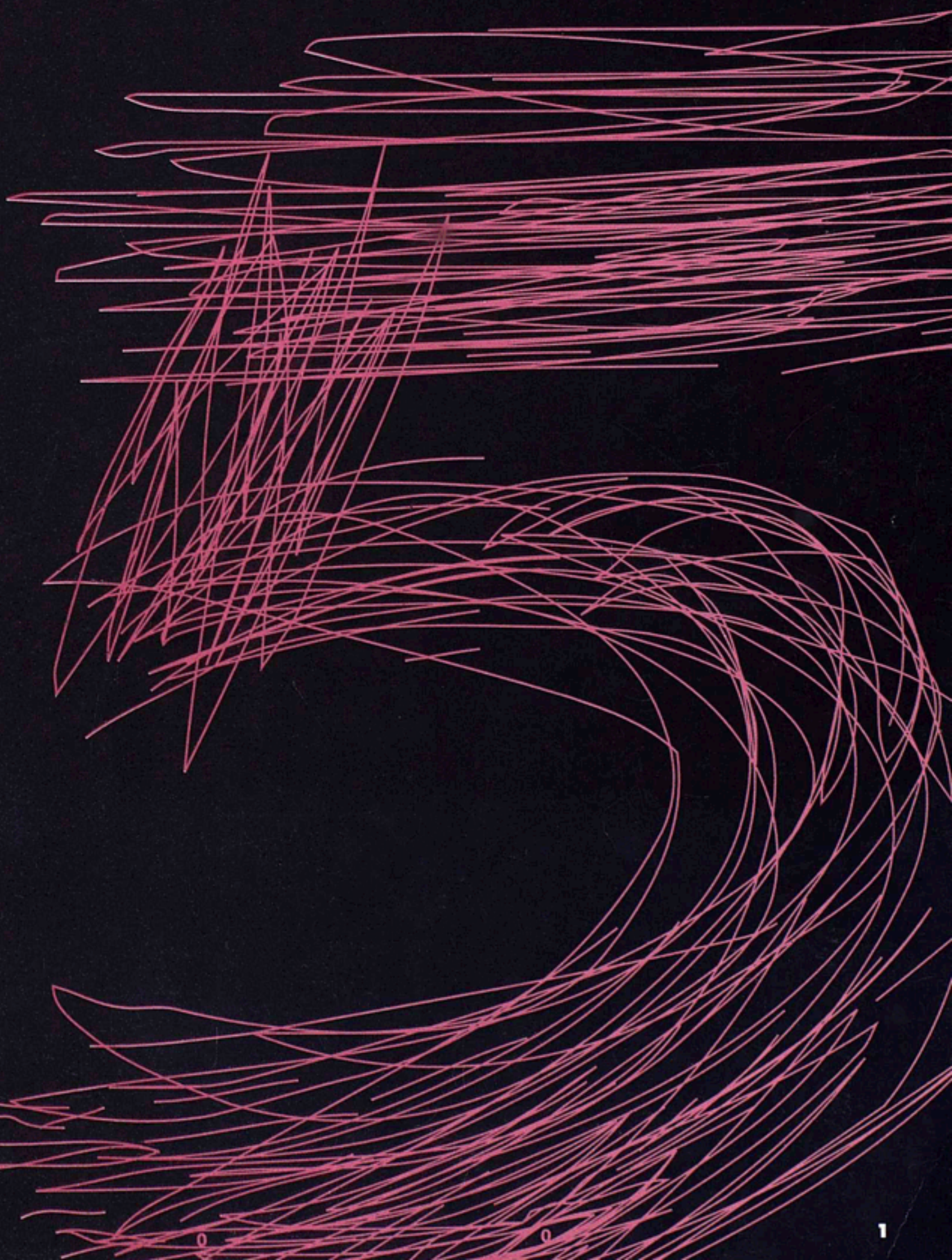
ИСКУССТВО КИНО



«Романовы. Венценосная Семья»

Режиссер Глеб Панфилов

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑КИНОТЕАТРАЛЬНЫЙ РЫНОК: КИНО ДЛЯ ВОСТРЕБОВАНИЯ НУЖНО СУМЕТЬ СОЗДАТЬ ПРЕДЛОЖЕНИЕ. ТОГДА И СПРОС ПОЯВИТСЯ. *АРМЕН БАДАЛЯН* **❑РОМАНОВЫ: КОНЕЦ Я ЗНАЛ, ЧТО ГЛЕБ ПАНФИЛОВ ВЫНЕТ ИЗ МЕНЯ ДУШУ.** *ЛЕВ АННИНСКИЙ* **❑«ВРЕМЕННОЙ КОД» КАК ВНЕВРЕМЕННОЙ ПРОЕКТ ФИГГИС ПРЕВРАТИЛ ЭКСПЕРИМЕНТ В ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ КИНО. ПЕРЕД НАМИ ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ КИНЕМАТОГРАФА XXI ВЕКА.** *ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ* **❑РАДОСТНО ИЗБРАННАЯ НЕПОДЛИННОСТЬ И ЗАЧЕМ НАМ БОДРИЙАР, ЕСЛИ У НАС ЕСТЬ СВОЙ БУРАТИНО?** *МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ* **❑«БЕЗУМНЫЙ» ДЖОН У. Я ГОРЖУСЬ ТЕМ, ЧТО МОЯ РАБОТА НЕ ИМЕЕТ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЗНАЧИМОСТИ.** *ДЖОН УОТЕРС* **❑«САМЫЙ ЗНАМЕНИТЫЙ НЕИЗВЕСТНЫЙ ПИСАТЕЛЬ» ЛИТЕРАТУРА — ЭТО ФОРМА НЕОДИНОЧЕСТВА, КОГДА АВТОР БЕСЕДУЕТ СО СВОИМ НЕВИДИМЫМ ЧИТАТЕЛЕМ.** *АНДРЕЙ БИТОВ* **❑ЗВУКОВОЙ КОД МУЗЫКА В КИНО — ЭТО ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРТИТУРА ГЕРОЕВ.** *МАЙК ФИГГИС* **❑АРХИВИСТ-РОМАНТИК И ДРУГ ВСЕХ КИНОМАНОВ ОН БЫЛ НАШИМ ОТЦОМ, И ЭТО ГЛАВНОЕ.** *ЖАК ЛЕДУ ОБ АНРИ ЛАНГЛУА* **❑КОРОТКИЙ СЦЕНАРИЙ О ЛЮБВИ МИР ЕГО ОБРАЗОВ — УЖЕ ЗАКОНЧЕННЫЙ ФРАГМЕНТ ВЕЛИКОГО КИНО.** *КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ О КШИШТОФЕ КЕСЬЛЁВСКОМ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

6
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:
«...Мы тут мандаринами торгуем...»
Интервью ведет Н.Сиривля

11
РАИСА ФОМИНА
Весовая категория: отличное кино
Интервью ведет Виктор Матизен

17
АРМЕН БАДАЛЯН:
«Это важно — работать с российскими картинами...»
Интервью ведет Н.Сиривля

20
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Новые зрители без нового кино

Р Е П Е Р Т У А Р

25
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Что такое хороший царь?

30
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Из Мексики с любовью-сукой

33
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Cinéma purité, или Тотальное декодирование

36
ДМИТРИЙ КОММ
Прыжок тигра

40
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Изгнанный из «Макдоналдса»

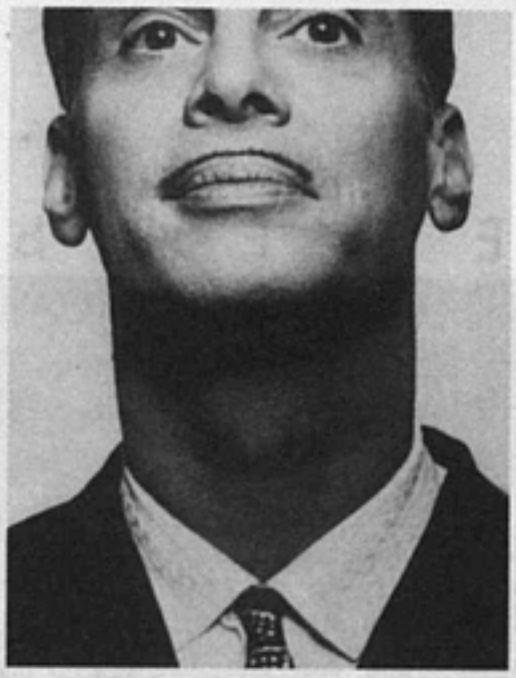
42
ЗОЯ КОШЕЛЕВА
Фотослед истории

45
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
Этот День Победы

К О М М Е Н Т А Р И И

49
МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ
Памяти Буратино

53
М.КУРАЕВ
Интеллигенция и филистерство



И М Е Н А

59
НИНА ЦЫРКУН
Дивайн — диво дивное, Дивайн — дива дивная

61
ИРИНА КУЛИК
Rebel Rebel

64
ИГОРЬ МАНЦОВ
Социальная оптика Джона Уотерса

72
СЕРГЕЙ СИНЯКОВ
Чужая революция

73
АНДРЕЙ БИТОВ
Благодать безвременья
Беседу ведет Любовь Пайкова

Р А З Б О Р Ы

83
ДМИТРИЙ КОММ
Eurohorror: британский канон

91
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Любовь и анархия из дерева гинко

96
ЛИЛИАНА МАЛЬКОВА
Между Вертовым и Путиным

О П Ы Т

105
МАЙК ФИГГИС
Звук — это эмоциональный мир фильма

П У Б Л И К А Ц И И

113
ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ
Несколько слов об Анри Ланглуа, святом безумце архивного дела

115
ЖОРЖ П. ЛАНГЛУА, ГЛЕНН МАЙРЕНТ
Анри Ланглуа, первый гражданин кинематографа

Ч Т Е Н И Е

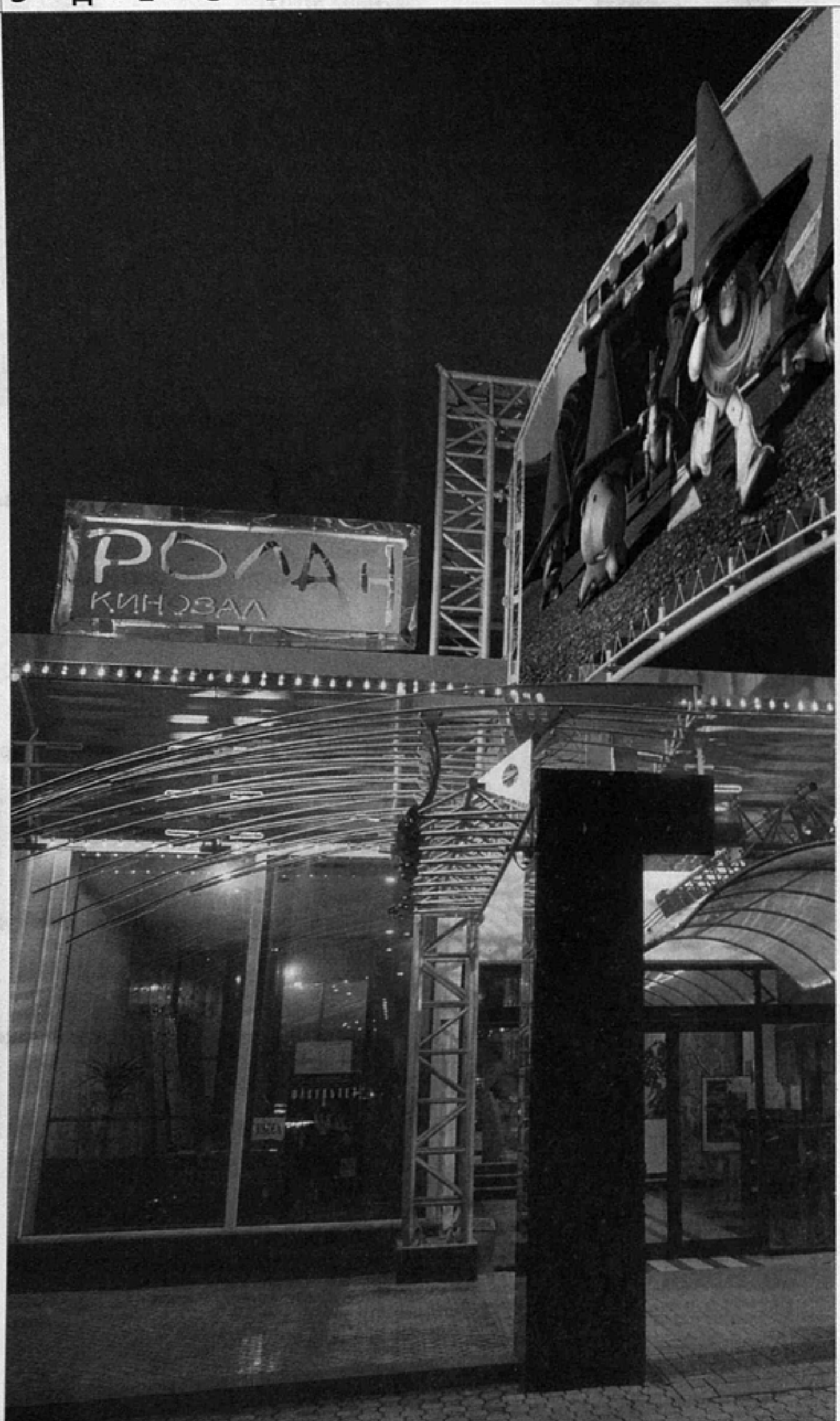
139
КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ, КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ
Рай

166
ЛЮДМИЛА ГОЛУБКИНА
Я медленно открыла эту дверь

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Кинотеатр «Ролан»

Возникновение в России цивилизованного кинопроката стало своеобразным вызовом для отечественного кино. Или оно прорвется на экраны современных кинотеатров и тогда сохранится именно как кино, или, полностью вытесненное на телевидение, растворится в стихии бесконечных сериалов.

Обнадеживающая особенность нынешней ситуации заключается в том, что наш быстроразвивающийся кинотеатральный рынок еще не подвергся тотальной экспансии Голливуда. Смотреть кино в переоборудованных кинозалах сегодня предпочитают люди не просто обеспеченные, но и обладающие некоторыми культурными запросами. И это обстоятельство дает достаточно широкие возможности для продвижения на наш рынок нестандартного, неголливудского, условно говоря, «другого» кино. Уважающие себя посетители кинотеатров сегодня готовы с равным вниманием отнестись и к многомиллионному американскому блокбастеру, и к дебютному фильму никому не известного исландского режиссера (при условии, конечно, что и тот и другой будут рекомендованы им авторитетными изданиями).

Подобная открытость и, в хорошем смысле, всеядность рынка дают отечественному кино пусть небольшой, но вполне реальный шанс выйти из параноидальной ситуации безвозвратно затратной экономики и соприкоснуться со зрителем. Внедрившись в систему цивилизованного проката, российское кино получит надежду выжить если не как поточная, конвейерная индустрия, то, по крайней мере, как кустарное производство достаточно качественной, востребованной зрителями продукции.

О перспективах, технологиях и тонкостях продвижения на наш рынок «другого» и, в первую очередь, российского кино мы решили побеседовать с теми людьми, чьими усилиями во многом и поддерживается благотворное разнообразие предложения. Это Раиса Фомина — генеральный директор агентства «Интерсинема», осуществившего прокат в России многих нашумевших арт-хаусных картин, включая «Танцующую во тьме» Ларса фон Триера. Это Сергей Сельянов — продюсер фильма «Брат-2», поддержанного столь мощной и изобретательной рекламной кампанией, что по кассовым сборам этот отечественный боевик приблизился у нас к американским блокбастерам. А также Армен Бадалян — исполнительный директор компании «Парадиз Продакшнз», руководитель московского кинотеатра «Ролан», в залах которого систематически демонстрируются российские фильмы. С точки зрения соответствия отечественной кинопродукции эстетическим и социальным запросам нового зрителя ситуацию комментирует Даниил Дондурей.

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:

«...Мы тут мандаринами торгуем...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Компания «СТВ» не только успешно производит фильмы, но и с большим успехом их прокатывает. Выход на экраны картины «Брат-2» сопровождался беспрецедентной по нашим меркам рекламной кампанией. Было продумано и охвачено все: радио, телевидение, Интернет, выпуск CD с саунтреком картины, серия рок-концертов... В результате фильм стал, что называется, культовым — из разряда тех, что нельзя пропустить. Причем многие посмотрели его в дорогих, переоборудованных кинотеатрах. Поделитесь секретами столь эффектной и эффективной дистрибьюции.

Сергей Сельянов. А вашим читателям это интересно?

Н.Сиривля. Конечно, интересно. Отечественное кино сегодня все больше вытесняется в телевизионное гетто. Широкий прокат отсутствует, в новые переоснащенные кинотеатры многие наши фильмы не попадают. А если кино существует только для показа по телевидению, оно деградирует. Поэтому даже с точки зрения кино как искусства важно эту ситуацию переломить. Нужно пробиться в кинотеатры, чтобы кинематограф продолжал развиваться в присущем ему эстетическом качестве.

С.Сельянов. И все равно я не чувствую адреса. Ваш журнал занимается *искусством* кино, а критика такие фильмы, как «Брат-2», собственно искусством и не считает. Объективно тут есть некое высокомерие: «Мы, вообще-то, мандаринами не торгуем, а у вас получается. Вот и расскажите нам, как это вы мандаринами так удачно торгуете». Что-то в этом роде. Природа вашего интереса — сверху вниз. И чего это я должен рассказывать, как мы тут мандаринами торгуем?

Но тем не менее... Моя концепция состоит в том, что во всей цепочке ученых слов — искусство, прокат, прибыль, фестивали, система звезд и т.д. — ключевым является слово «фильм». Фильм, если он качественно сделан, способен обеспечить рентабельность и, соответственно, принести прибыль, он может создать звезду... Это потом звезда уже сама по себе сияет, а зажигает ее конкретная лента. Фильм, как ни странно, способен даже расширить сеть кинотеатров. Ведь благодаря той или иной картине у людей возникнет потребность ходить в кино.

При этом фильм — всегда штучная продукция. В отличие от Голливуда, у нас нет конвейера. И в задачи нашей студии, во всяком случае, не входит его создавать. Наверное, в России появятся продюсерские компании с установкой на поточное производство, такие попытки уже были, но мы этого делать пока не хотим. Нам неинтересно.

А раз фильм основа всего, то он и определяет рекламную кампанию. Каждая картина получает тактику и стратегию продвижения, которые она заслуживает.

«Брат-2», это было ясно априори, — тот самый случай, когда можно было проверить и попробовать максимально широкий спектр компонентов продвижения. Ведь наиболее эффективно подобная «тотальная» стратегия работает на фильмах, привлекательных не только для зрителей, но и для потенциальных партнеров по рекламе, продажам, прокату. Поскольку это сиквел, а первый «Брат» имел очень большой успех, то нам не надо было никому ничего объяснять. Мы работали на взаимовыгодных условиях и могли в каких-то случаях не платить деньги, потому что «Брат-2» сам по себе поднимал и развивал те струк-

туры, для которых было достаточно престижно или выгодно поучаствовать в этом проекте. Я имею в виду и СМИ, и дистрибьюторские компании, и наших партнеров по музыкальной части... Важно и то, что все, кто сотрудничал с нами, постарались не ударить в грязь лицом. Это особенно существенно у нас в России. Просто договориться о чем-то и заплатить деньги в наших условиях еще ничего не значит: за деньги тебе все сделают кое-как, лишь бы отметиться. Важно, чтобы был какой-то дополнительный интерес, азарт, душевный подъем. Если иметь в виду тех, кто с нами работал, то такой подъем был. Было желание сделать все как следует, отработать свои собственные технологии на этом проекте, прочувствовать до конца свои возможности.

Если говорить конкретно, мы очень хорошо сотрудничали с РТР, с «Нашим радио», с Интернет-порталом Film.ru, который занимался сайтом, с компанией «Реал-рекордз», которая помогла нам записать саундтрек, выпустить его на CD, организовать концерты... Средства массовой информации тоже сделали достаточно много, в частности «Кинопроцесс», возглавляемый В.Шмыровым. Вот, собственно, и вся тактика и стратегия. То есть в продвижении этого фильма были задействованы идеи, не отличающиеся особой оригинальностью, но важно было иметь возможность их реализовать и сделать это качественно.

И я думаю, что «Брат-2» заложил какие-то основы грамотной дистрибьюции и продвижения отечественного кино. Люди чему-то научились, что-то поняли. Как крупица соли, фильм способствовал процессу кристаллизации, оформления каких-то важных структур и сегментов рынка. Мы все это планировали, то есть действовали сознательно и, в общем, полностью победили.

Н.Сиривля. В какой степени столь мощная рекламная кампания способствовала расширению аудитории вашей картины?

С.Сельянов. Ну, разумеется, без этой кампании зрителей было бы меньше. Насколько — я не знаю. Могу привести пример из истории мирового рекламного бизнеса. Известная компания «Кока-кола» то ли в начале 60-х, то ли в начале 70-х годов решила, что кока-колу и так все знают, данный продукт уже можно не рекламировать. Они резко сократили рекламный бюджет, и продажи при

«Брат-2»,
режиссер А.Балабанов

этом упали на 30 процентов. А ведь кока-колу действительно все знали, никуда она в сознании людей не делась. Так вот, по аналогии с кока-колой (если учесть, что «Брат» был уже достаточно раскручен) можно предположить, что без рекламы аудитория «Брата-2» сократилась бы процентов на 30. Но это, конечно, гипотетические расчеты, поскольку довольно трудно себе представить, чтобы подобный фильм вышел совсем без рекламы — ни одной статьи, ни одной афиши, ничего нигде... Совершенно абстрактная и невозможная ситуация.

Реклама ведь нужна не только для того, чтобы заманить зрителя в кинотеатр или заставить его приобрести кассету. Благодаря рекламе человек испытывает чувство причастности к какому-то большому общественному событию.

А это важно, как в зрительном зале важно сидеть не одному, а чтобы рядом было хотя бы человек сто и ты чувствовал, как другие вместе с тобой переживают происходящее на экране. Так вот, реклама еще больше усиливает ощущение, что «ты вместе» — вместе с другими людьми, вместе со всей страной. Тут есть, наверное, положительные и отрицательные стороны, но чувство некоей человеческой сопричастности — эмоция, в которой нуждаются все. Вопрос только в том, с кем и с чем ты хочешь соединяться. Есть элитарное кино, только для избранных, но и там важна принадлежность к некоему узкому кругу. А если исходить из того, что кинематограф — искусство все-таки массовое (и даже самое «продвинутое» кино — все равно более массовое искусство, чем, допустим, поэзия), то момент социального единения вокруг фильма, достигаемый благодаря рекламе, так же важен для полноценного зрительского восприятия, как и все остальные элементы — изображение, звук, музыка, актеры... Недаром даже Иосиф Виссарионович смотрел кинофильмы не один, а в окружении ближайших сподвижников.

Н.Сиривля. Какой процент от бюджета картины был израсходован на рекламу?

С.Сельянов. Я не люблю говорить про бюджет. Критики, слава богу, отучились задавать вопросы типа: «А что вы хотели сказать вашим фильмом?» Но про бюджет все еще спрашивают, не понимая, что это вещь чувственная, иррациональная, об этом в двух словах не расскажешь. Скажу лишь, что на рекламу была истрачена сравнительно небольшая часть. Реклама за деньги работает там, где рынок способен эти вложения существенно увеличить. У нас другая ситуация. У нас можно снять фильм, допустим, за 100 рублей и продать за 50; в этой ситуации, затратив на рекламу еще 100, получишь в лучшем случае 65 (если добавить условные 30 процентов), что само по себе нонсенс. Наш рынок маленький. Большие вложения денег в рекламу здесь ощутимой прибыли не приносят (они могут дать лишь какой-то имиджевый дивиденд). Поэтому большая часть заключенных нами договоров безденежная. Я уже объяснял, как удалось этого достичь: мы смогли привлечь большое количество партнеров на взаимовыгодной основе, поскольку «Брат-2» изначально обладал определенным потенциалом,

«Брат-2», режиссер А.Балабанов

позволявшим раскручивать фильм без существенной затраты денег.

Н.Сиривля. Значит, впечатляющие результаты достигнуты вами в основном за счет организационных усилий?

С.Сельянов. Да.

Н.Сиривля. Существовала ли какая-то специальная группа по продвижению фильма?

С.Сельянов. Нет, группы никакой, к сожалению, не было. Просто на разных этапах и на разных участках возникали люди, которые нам помогали. Все, что касается принятия основных решений, а во многом и их реализации, наша работа.

Н.Сиривля. Вы вели переговоры непосредственно с директорами кинотеатров?
С.Сельянов. Мы прокатывали этот фильм вместе с «Интерсинема». Премьерные показы готовили мы. Ряд вещей обсуждали вместе, чем-то занимались только они, а мы им просто что-то подсказывали... Но, действительно, много времени я посвятил непосредственно переговорам.
Н.Сиривля. Сейчас, я так понимаю, именно директора кинотеатров решают, быть фильму в прокате или нет.
С.Сельянов. Ну, разумеется, да. Хотя уже появляются небольшие сети, такие как «Каро-Премьер» и другие. Дистрибьюторские компании стремятся стать и владельцами сети кинотеатров. Эта ситуация нас радует, в том смысле, что с ними можно вести переговоры и они способны предложить подходящие условия...
Н.Сиривля. А как смотрели фильм в провинции?
С.Сельянов. В провинции он прошел даже лучше, чем в Москве. Москва немножко опоздала. Ведь если вынести за скобки «Сибирский цирюльник» как проект еще более эксклюзивный, то последний случай успешного кинотеатрального проката российской картины был еще до кризиса, когда мы показывали в «Пушкинском» «Особенности национальной рыбалки». Тогда кинотеатр, что называется, был полностью доволен. А потом наступил длительный промежуток, когда с отечественным кино все было довольно кисло. Поэтому у директоров кинотеатров и у ряда прокатчиков существовали некоторые опасения. Их приходилось не то чтобы убеждать, но многие были не готовы менять свои репертуарные планы, кто-то предлагал нам неадекватное количество сеансов... Никто ведь не ожидал такого бума, мы и сами, хотя знали, что это будет успешный фильм, чего-то иного ждали на первых порах. В общем, по Москве мы денег чуть-чуть недособрали. А когда «Брат-2» дошел до провинции, уже было понятно, что все в порядке — можно смело показывать. Это сыграло свою роль.
Н.Сиривля. Сколько же человек в результате посмотрели фильм?
С.Сельянов. В кинотеатрах? Об этом лучше спросить в агентстве «Интерсинема», они там следят за статистикой. Но могу сказать, что «Брат-2» видели все кинозрители, которые на сегодня существуют в России. Может, кто-то не посмотрел, но другие зато посмотрели два раза. В результате количество посещений, я думаю, близко к абсолютным цифрам. Но цифры эти маленькие. Они не позволяют отечественному кинематографу стать рентабельным. Число зрителей, которые регулярно посещают кинотеатры, недостаточно, чтобы кино приносило прибыль.
Н.Сиривля. Но вы ведь свои деньги вернули?
С.Сельянов. Да.
Н.Сиривля. И прибыль получили?
С.Сельянов. Ну раз вернули, значит, и прибыль получили.
Н.Сиривля. То есть, закладывая бюджет картины, вы просчитали этот рынок и вычерпали его практически до дна?
С.Сельянов. Да.
Н.Сиривля. И что же дальше с ним делать, как его развивать?
С.Сельянов. Дальше... Я уже говорил о том, что в наших условиях основным «паровозом» является некий конкретный фильм. «Брат-2» в значительной степени способствовал продвижению отечественного кино в кинотеатры. Мы все очень этому рады: и продюсеры, и прокатчики... Сегодня все продюсеры радуются успехам друг друга. Потом, конечно, они начнут конкурировать, но в настоящий момент солидарны. Так мы все безусловно радовались успеху «Сибирского цирюльника». Можно по-разному относиться к фильму, но замечательно, что он подвигнул людей к походу в кино... Я думаю, многие тогда впервые после долгого перерыва пошли не только на отечественный фильм, но вообще посетили кинотеатр. А когда в первый раз попадаешь в современный кинотеатр, он производит сильное впечатление — это хорошее, качественное развлечение. И с «Братом-2» такая же история: множество людей — и совсем молодых, и в возрасте — говорили мне, что в первый раз за много лет пошли в кино именно на этот фильм. И то, что это была российская картина, тоже важно. Люди получили сигнал: отечественное кино бывает разное, и, если оно попадает в кинотеатры, значит, оно того заслуживает. Пусть пять раз зрители сходят не очень удач-

но на наши фильмы, но они не оставят эту идею, надеясь, что в шестой раз не прогадают, что им понравится...

Сейчас кинотеатров строится все больше и больше, и, надеюсь, данный процесс неостановим. Это связано и с ценами на нефть, и с тем, что какие-то деньги доходят до простых людей, что наблюдается относительный рост благосостояния. И если так будет продолжаться хотя бы года три, можно будет говорить о восстановлении рынка отечественного кино. Для начала он составит, может быть, 5 процентов от проката американских картин, потом — 10, а программа-максимум — это 30 процентов.

С ростом числа мультиплексов кинотеатры, которые сейчас крутят только американское кино, будут вынуждены показывать что-то еще, потому что если у них пять залов и в трех идут американские фильмы, то в четвертый и в пятый ставить их уже нерентабельно. Я несколько упрощаю ситуацию, однако уверен, что многие кинотеатры будут целенаправленно показывать отечественные ленты, как это сейчас делают в «35мм», «Ролане», «МДМ» и других.

Кроме того, новые игроки, придя на достаточно развитый кинотеатральный рынок, тоже будут вынуждены делать ставку на «другой» кинематограф: это не обязательно арт-хаус, просто нечто отличающееся от голливудских стандартов. Все, что связано с прокатом американских картин, уже поделено между теми или иными дистрибьюторскими компаниями. А «другого» кино полно и в Европе, и в Азии, и в этом контексте, надеюсь, российские фильмы займут свое достойное место.

Н.Сиривля. 5—10 процентов, о которых вы говорите, — достаточно большое число названий. Тут уж поневоле придется создавать некий отечественный кинопоток. Собирается ли ваша компания в связи с этим расширять производство?

С.Сельянов. «СТВ» — маленькая компания. Мы, повторяю, не хотим заводить у себя конвейер. Во-первых, мы отбираем проекты по другому принципу, а во-вторых, не так уж много у нас режиссеров, способных делать конкурентоспособное прокатное кино. Многие снимают талантливо, но не для широкого зрителя. И в этом есть определенная проблема. Продюсерский кинематограф — когда продюсер что-то придумывает, привлекает режиссера, а режиссер это реализует — у нас практически еще не сложился. У меня есть какое-то количество идей, которые студия в состоянии реализовать. Но я не знаю, кто это будет делать. Со сценаристами проблема более или менее решаемая: сценарий можно заказать, не понравился — переписать; это сравнительно небольшие деньги в масштабах производства. А вот с режиссерами сложно. У тех, на кого стоит рассчитывать, свои планы. Можно, конечно, людей из-за рубежа пригласить. Но мы ведь говорим о национальном кинематографе, хочется здесь кого-то найти...

Н.Сиривля. В чем, на ваш взгляд, основная причина успеха фильма «Брат-2»? У нас сейчас снимается довольно много жанровых картин, но они не имеют подобного резонанса. В чем здесь дело: в идеологии, в технологии? За что надо хвататься?

С.Сельянов. С одной стороны, это определяется интуитивно, а с другой — мы так не ставим задачу: снять во что бы то ни стало зрительское кино, которое должны посмотреть сколько-то там человек. Хочется делать качественное кино. Это ключевое слово. Если ты выбираешь проект, рассчитанный на широкого зрителя, — вкус качества один, если ты делаешь кино для узкого круга — другой. А качество создает, прежде всего, режиссер. И, действительно, фильм «Брат-2» успешен, потому что Балабанов как режиссер в состоянии решать самый широкий спектр кинематографических задач. У него тоже, естественно, есть свои ограничения: что-то снимать ему просто неинтересно, но если ему неинтересно — он и не снимает...

Н.Сиривля. Значит, вы считаете, что успех фильма «Брат-2» объясняется тем, что его снял А.Балабанов?

С.Сельянов. Да, если это является ответом. Можно, конечно, сказать, что там появился новый герой, который впервые за долгое время заставил зрителей положительно воспринимать самих себя и свою страну... Но этого героя ведь тоже придумал Леша...

РАИСА ФОМИНА

Весовая категория: отличное кино

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

«Любовное настроение», режиссер Вонг Карвай

Виктор Матизен. Как случилось, что вы стали заниматься прокатом?

Раиса Фомина. Я очень давно к этому готовилась. Поначалу исподволь, не совсем осознанно. Мне всегда хотелось, чтобы другие увидели картины, которые нравились мне самой, — я смотрела их за границей или на видео, они не шли в наших кинотеатрах. Однако возможность самостоятельно показывать кино возникла только в конце 80-х. За время работы с Элемом Климовым в Союзе кинематографистов у меня появилось много знакомых в зарубежном киномире, от некоторых стали поступать предложения об организации премьер фильмов.

В 1989 году по просьбе продюсера Марвина Розенблюма я пригласила в Москву режиссера Майкла Редфорда и актера Джона Херта с фильмом «1984». Денег на оплату их приезда у меня, естественно, не было, и я кидалась из одного места в другое, пока случайно не рассказала о своих проблемах Валерию Рыбареву. Он познакомил меня с молодым сочинским бизнесменом, который хотел участвовать в каком-нибудь культурном проекте. Тем более что я обещала устроить конференцию, посвященную фильму, с участием членов правительства и депутатами Верховного Совета. Я с трепетом назвала сумму, кажется, 1 995 рублей. Он легко согласился, и через час его шофер привез мне в конверте эти деньги. Все мероприятие вместе с фуршетом, который организовала компания «Арлекино», стоило на пять рублей больше. Спонсор был доволен, так как все прошло на высоком уровне и он приобрел массу полезных знакомств. Через несколько лет я прочла, что его арестовали прямо в аэропорту, когда он собрался лететь в Америку на подписание какого-то крупного контракта, и больше я ничего о нем не слышала.

Я предложила Киноцентру купить «1984», продюсер готов был отдать картину за две тысячи долларов. Коллеги заохали: «Ты что, с ума сошла?! Что мы с ней будем делать?!» В конце концов Киноцентр решил, что прокат совершенно невозможен, и я отступилась. Слышала, что кто-то ее все-таки купил, но прокатать так и не смог.

Прошло какое-то время, и несколько приятелей уговорили меня создать свою компанию. Мы обратились к моему сокурснику, у которого было совместное с американцами предприятие, он меня выслушал и сказал, что через полгода мы разоримся. Но мы с моей подругой Полиной Журавлевой, которая ушла с должности профессора английского языка из Института иностранных языков, тем не менее решились: в 1992 году, сложившись по три тысячи рублей, мы открыли собственное дело — зарегистрировали компанию «Интерсинема». Пустились в плавание на свой страх и риск.

Начали с продвижения российских картин на международные кинофестивали — помогали нашим режиссерам Евгению Цымбалу, Ивану Дыховичному, Владимиру Хотиненко, Артуру Аристакисяну, Петру Луцику, Николаю Стамбуле, Алексею Балабанову и другим. Некоторые из фильмов прошли по пятьдесят фестивалей... А режиссеры объехали полмира.

В.Матизен. Вы так говорите, будто занимались благотворительностью, а не коммерцией.

Р.Фомина. Эту деятельность трудно назвать коммерческой. Конечно, продвигая фильмы, мы старались использовать фестивали, чтобы их продавать. Это очень тяжелый, кропотливый ежедневный труд, который, если учесть нежелание западных прокатчиков брать наши фильмы, дает ничтожную прибыль. Содержание офиса, огромная переписка, изготовление рекламных материалов, отправка и получение копий, сложная процедура оформления таможенных документов, борьба за отправку на фестивали режиссеров за счет фестивалей, участие в зарубежных кинорынках. Постепенно у нас собрался большой пакет российских фильмов, которые мы постоянно продаем. Надо сказать, что, выбирая картины, мы руководствуемся в основном собственным вкусом. Очень часто их трудно продать, но мы сознательно идем на это. Ведь мы тратим на них свою жизнь, работаем с утра до ночи — мы должны картины и их авторов полюбить. Так было с «Окраиной» Петра Луцика. Петр объездил с ней весь фестивальный мир, но продаж пока немного: Польское ТВ, кинопрокатная компания в США, кинопрокатная компания в Югославии. Но даже если бы никто не захотел этот фильм покупать, я все равно бы его взяла.

Или «Блокпост» — фестивальная судьба успешная, а с продажами труднее. Если сопоставить расходы и доходы (за реализацию мы берем от 10 до 25 процентов), получается негусто даже в случае самых удачных картин, таких как «Брат». Так что никакой это не бизнес. Да еще рабочий день по десять часов. Сумасшедший дом.

В.Матизен. А нематериальная выгода?

Р.Фомина. Наверное, это самое главное для моей независимой натуры. Надо мной нет начальников, и мне нравится то, что я делаю. Я отношусь к своей работе как к призванию, а не как к повинности. Для меня это возможность заниматься творчеством. Поскольку я не умею писать книги и снимать фильмы, продвижение картин — мой маленький творческий труд.

Жизнь не раз предлагала мне шанс сделать карьеру, но мне это никогда не было интересно.

В.Матизен. Я заключаю, что коммерческий потенциал российского кино за границей весьма низок...

Р.Фомина. Увы. У нас не делают англоязычные версии фильмов, мы не в моде, и наше кино не для массового зрителя. Та же «Догма» имеет какие-то коммерческие установки и учитывает зрителя. Наше кино неконкурентоспособно даже в своих лучших образцах. Среди успешных картин, которыми мы занимались, «Брат» Алексея Балабанова — за четыре года он продан в восемнадцать стран, в частности, в Японию, Италию, Корею, США, Францию, Швецию, Голландию, но — по коммерческим масштабам — что это за деньги? Невозможно окупить бюджет даже средней по стоимости картины. Кроме того, поверьте, если бы ситуация стала меняться в лучшую сторону (как это случилось с прокатом внутри нашей страны), у нас мгновенно появились бы конкуренты — молодые, уверенные, состоятельные джентльмены, у которых нюх на прибыльный бизнес. Пока же никто не торопится, и мы одни занимаем эту нишу.

В.Матизен. Насколько фестивальный успех способствует продаже российских фильмов?

«Криминальные любовники», режиссер Франсуа Озон

Р.Фомина. Это единственное, что ей способствует. Больше ничем вы прокатчиков не проймете. К тому же участие в фестивале сокращает расходы по рекламе — картина автоматически попадает в каталоги, о ней пишет пресса.

В.Матизен. Вы продаете сразу все права — на кино-, на видео- и на телепрокат?

Р.Фомина. Стараемся продать все. Но иногда выгоднее продать только телеправа. Если ты продаешь кому-то все права, то получаешь гарантированный аванс, а потом ждешь поступлений от прибыли, а будет она или нет — это большой вопрос, чаще всего денег не дождешься. А когда продаешь на телевидение, сразу получаешь все деньги. Хотя у некоторых партнеров с телевизионных каналов, например в Венгрии — как и у наших российских, — выбивать деньги приходится в течение года. Есть партнеры и вовсе недобросовестные, такие как Галешка Моравьефф из французской компании Films sans Frontiérs, они просто не платят деньги, и надо с ними судиться. Но за долгие годы мы так научились составлять контракты и так хорошо знаем репутацию каждого покупателя или же знаем, где о ней справиться, что попасть в ситуацию, когда нам не заплатят, для нас уже практически нереально.

«Капли дождя на раскаленных скалах», режиссер Франсуа Озон

Для режиссера, конечно, важно, чтобы фильм вышел в кинотеатральный прокат, но это с российскими картинами бывает редко.

В.Матизен. Положение нашего кино на мировом рынке не очень отличается от положения европейского кино. Как работают ваши коллеги, которые продвигают свое кино за границей?

Р.Фомина. Работается им тоже непросто. Но во многих странах таким компаниям оказывает большую поддержку государство — так происходит во Франции, Швеции, Голландии. На встрече европейских прокатчиков и агентов по продаже европейских фильмов в Локарно было 50 участников из разных стран. Все жаловались на трудности, но все имеют поддержку Фондов и Министерств кино или культуры в своих странах.

В.Матизен. А наше государство вам помогает?

Р.Фомина. Нет, хотя я считаю, что мы многие годы делаем государственное дело. Правда, нам могут ответить, что нас никто об этом не просит. Но так сложилось, что на крупнейших мировых кинофестивалях и на кинорынках — в Берлине, Канне, Венеции, Монреале, Лос-Анджелесе — мы арендуем стенд и представляем лучшие российские фильмы. И благодаря нашим усилиям они получают международные награды. Все это работает на престиж нашего кинематографа. Так что, может быть, мы и дождемся того момента, когда часть расходов согласится взять на себя Министерство культуры.

В.Матизен. Сейчас вы занимаетесь также прокатом зарубежного кино в России. Это, надеюсь, приносит доход?

Р.Фомина. Приносит, но требует не меньшей отдачи. Мы занимались продвижением зарубежного арт-кино в России все эти годы, но рынок для таких фильмов был очень небольшой. «Рассекая волны» мы выпустили в одной копии, «Падших ангелов» Вонг Карвая вообще не смогли выпустить в кинопрокат. Но я упорно продолжала покупать картины, которые мне близки, продавала их на телевидение, выпускала на видео. Это были фильмы Питера Гринуэя, Ларса фон Триера, Патрисии Розема, Вонг Карвая, Мохсена Махмальбафа, Артуро Рипштейна.

Мы привозили в Москву и Петербург ретроспективу Пола Бартела с участием режиссера, ретроспективу независимого американского кино с участием Кину Ривза.

В июне 2000 года по инициативе Марины Трубиной, генерального директора компании «Кармен», мы объединили свои усилия в покупке и продвижении на отечественный рынок высокохудожественных зарубежных фильмов в линии «Другое кино». Марина оказалась права: рынок меняется на глазах и многие фильмы теперь востребованы. «Интерсинема», используя многолетние связи и опыт, покупает картины, Марина разрабатывает стратегию продвижения их в прокат. Периодически у нас появляются партнеры, которые хотят в этом увлекательном процессе участвовать. По нескольким картинам с нами сотрудничает петербургская компания «Пантера».

В.Матизен. Сколько средств нужно вложить, чтобы прокатать картину у нас?

Р.Фомина. Мы выпустили в прокат за неполный год 12 фильмов, по каждому тщательно обсуждаем рекламный бюджет, приглашаем режиссеров и актеров. На «Танцующую во тьме» потратили более 130 тысяч долларов, и если бы этого не сделали, успеха бы не добились. Была очень грамотная рекламная стратегия, разработанная Игорем Лебедевым из компании «Кармен», картина стала культовой, вышла в восемнадцати дублированных копиях по всей стране. Прокат оказался успешным.

За последние десять месяцев у нас в гостях побывали Франсуа Озон (дважды), Жан-Пьер Лори, Шарлотта Рэмплинг, Вонг Карвай, Фридрик Тор Фридрикссон, Виктория Абриль, Балтазар Кормакур. Я очень настойчиво добивалась интервью для Андрея Плахова у Ларса фон Триера, что было непросто. Эта работа влечет за собой большие расходы — финансовые и эмоциональные, но мы идем на них, потому что это помогает в продвижении хорошего кино к зрителю. Кроме того, мы заручаемся поддержкой режиссеров, что помогает нам получить их следующие фильмы.

В.Матизен. На каких условиях вы покупаете картины, которые прокатываете?

Р.Фомина. Заключаем контракт на определенный срок — от семи до десяти лет.

АРМЕН БАДАЛЯН:

«Это важно — работать с российскими картинами»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Зрительный зал кинотеатра «Ролан»

Наталья Сиривля. Сегодняшнее российское кино редко попадает на экраны современных переоборудованных кинотеатров. Считается, что и по художественному уровню, и по своим технологическим параметрам оно не в силах конкурировать с зарубежными, и в первую очередь американскими лентами. «Ролан» — один из немногих новых кинотеатров, где систематически идут отечественные фильмы. Почему вы работаете с российскими картинами? Действительно ли это повышенный коммерческий риск? Насколько вы удовлетворены результатами подобной работы?

Армен Бадалян. Мы считаем, что это важно — работать с российскими картинами. Даже когда у нас был только один зал на 200 мест, мы все равно показывали отечественное кино. А после открытия второго зала на 90 мест мы поняли, что можем организовать систематический показ российских картин. Поскольку зал небольшой, мы были внутренне готовы к некоторым убыткам, но при этом интуитивно чувствовали, что уровень отечественного кино — и производственный, и творческий, и жанровый — повышается, так что вряд ли наши убытки окажутся катастрофическими. И сегодня, по прошествии более полугода работы в малом зале с отечественными фильмами, мы рады констатировать, что интуиция нас не подвела. Мы абсолютно уверены, что в каждый конкретный отрезок времени найдется, как минимум, одна достаточно качественная работа, которую можно смело предлагать зрителю.

Было, конечно, опасение: а вдруг наш постоянный зритель излишне космополитичен и воспринимает поход в современный кинотеатр как некое приобщение к тем западным ценностям, которые сегодня доминируют в сознании наиболее успешных людей. Мы очень рады, что это опасение не подтвердилось. Во всяком случае, очень немногие отечественные ленты, с которыми мы рабо-

тали, провалились настолько, что показ их можно было бы счесть коммерческой ошибкой.

Н.Сиривля. А есть ли различие между зрителями, которые ходят к вам в большой и в маленький зал?

А.Бадалян. Наша аудитория не делится на посетителей, условно говоря, большого и малого зала. Но, безусловно, среди наших зрителей есть те, кто относится к походу в кино как к культовому социальному времяпрепровождению, а есть и такие, кто поход в кино воспринимает, прежде всего, как удовлетворение собственных культурных потребностей. И для таких людей поход на отечественную картину, особенно если это работа известного режиссера, — вещь абсолютно естественная, не вызывающая никакого внутреннего сопротивления. Что же касается цен на билеты, то диапазон у нас достаточно широк, так что любой человек может выбрать подходящий сеанс и посетить интересующий его фильм. И особенно радует, что даже на вечерних сеансах, когда билет стоит довольно дорого, на российских фильмах зал не пустует. Может быть, для кого-то это связано с определенными трудностями, но все-таки люди приходят. Экономят, в чем-то себе отказывают, но приходят. Мы, безусловно, охватываем лишь малый процент тех, кто хотел бы на большом экране и с качественным звуком смотреть отечественное кино. Но, повторяю, результатами этого эксперимента мы довольны.

Н.Сиривля. Вы проводите какой-то отбор? По каким критериям?

А.Бадалян. Не все наши фильмы работали одинаково. В меру своих возможностей мы какой-то отбор, безусловно, ведем. Иногда отказываемся от некоторых картин, если в них нет ни ярких имен, ни каких-то стилистических новшеств — того рыночного «крючка», который зрителя мог бы зацепить.

Данные о прокате российских картин в кинотеатре «Ролан» (первый квартал 2001 года)

Фильм	Дни	Сеансы	Зрители	Зал
«Русский бунт»	14	40	1528	большой
«Дневник его жены»	21	45	3149	большой
«Свадьба»	14	41	2238	большой
«24 часа»	14	46	1320	малый
«Женщин обижать не рекомендуется»	14	53	805	малый
«Москва»	31	65	4701	использованы оба зала
«Нежный возраст»	19	42	1231	малый
«Романовы. Венценосная Семья»	18	34	1324	малый

Н.Сиривля. Многие кинотеатры сегодня требуют широкой предварительной рекламы фильма со стороны дистрибьютора. Как вы оцениваете ее эффективность? Бывает ли так, что мощно разрекламированная картина проваливается или, наоборот, фильм, не попавший в поле зрения СМИ, собирает залы? Некоторые дистрибьюторы полагают, что гораздо важнее, чтобы люди по каким-то своим каналам узнавали о фильме.

А.Бадалян. Те картины, которые, по крайней мере в общегородском масштабе, всерьез продвигались к зрителю, дают, конечно же, лучшие результаты. Но не всегда. Например, фильм, имевший, как мне кажется, очень неплохую рекламу, в нашем кинотеатре провалился. Просто потому, на мой взгляд, что вышел в очень неудачное время. Есть ведь десятки факторов, которые могут повлиять на успех картины в прокате.

Н.Сиривля. Вы можете назвать этот фильм?

А.Бадалян. Да, это «Ландыш серебристый» Т.Кеосаяна. Картина, по-моему, не-

плохая, но она попала на конец года, а по традиции после 20-х чисел декабря люди у нас в кино не ходят.

Н.Сиривля. Создатели «Ландыша» сразу выпустили его на кассетах. Может быть, это сыграло свою роль?

А.Бадалян. Это не основная причина. Главным, мне кажется, все-таки является неудачное время выпуска. Зачастую наши производители делают ставку на шумную премьерную вечеринку в каком-нибудь очень крупном кинотеатре, и от того, на какие числа им удается заполучить этот кинотеатр, зависят сроки выпуска картины в прокат. Беда в том, что ни в одной студии и продюсерской компании нет пока серьезной маркетинговой службы, которая бы отговаривала, может быть, обоснованно увлеченных саморекламой творцов от подобных шагов. Я убежден, что если бы картина Кеосаяна вышла тогда, когда работает сложившаяся зрительская инерция посещения кинотеатров, результат был бы иным. В течение года бывают провалы посещаемости, которые могут погубить судьбу любой картины, даже западной. Если она попадает в такую «яму» — это смерть. Во всяком случае, в крупных московских кинотеатрах это так.

Если же говорить о рекламе в целом, то нужно понимать: продвижение фильма к зрителю стоит денег. На состоявшейся недавно встрече прокатчиков и владельцев кинотеатров Америки Джек Валенти обнародовал следующие цифры: производство голливудской картины стоит в среднем немногим больше 54 миллионов долларов, а продвижение, маркетинг, реклама — 37 миллионов. Как вы думаете, существует ли в сознании наших продюсеров представление о необходимости тратить столь существенные суммы на рекламу? Так, чтобы, имея, допустим, миллион на производство картины, они не начинали работу до тех пор, пока не найдут еще полмиллиона на рекламу? Конечно же, нет!

С другой стороны, если картина идет всего лишь в нескольких кинотеатрах, какой вообще смысл ее широко рекламировать? Зачем тратить десятки тысяч долларов на то, чтобы показать картину в трех кинотеатрах по два сеанса в день в течение недели? Это явно чрезмерные расходы. Пока у нас не будет если не тысяч, то хотя бы сотен гарантированных экранов с соответствующим форматом показа, серьезных вложений в рекламу никто делать не будет. В нынешних условиях работает другое. Мы, например, заметили, что некоторые картины еще до выхода на экран попадают в поле повышенных зрительских ожиданий. Мы просто интуитивно чувствуем, что ту или иную картину зрители ждут. По большей части это связано с фестивальными судьбами фильмов, с публикациями, с телепередачами... Фильмы, которые очень хорошо прошли в нашем кинотеатре — «Свадьба» П.Лунгина, которую я считаю возможным причислить к российскому кино, «Дневник его жены» А.Учителя и особенно «Москва» А.Зельдовича, — еще до выхода попали в этот особый режим ожидания. Мы не сомневались в том, что в определенных зрительских кругах к ним существует повышенный интерес, который мы обязаны так или иначе удовлетворить.

Кстати, как-то я был на одном совещании, где мой коллега прокатчик настаивал на том, что в современные кинотеатры никто на российские фильмы ходить не будет, что российское кино неинтересно самым молодым, юным зрителям и поэтому нет смысла им заниматься. Если работать только с аудиторией от восемнадцати до двадцати четырех лет, возможно, это и так. Но я не считаю правильным, когда кинотеатры обслуживают только одну какую-нибудь возрастную категорию. Все зрительские категории одинаково важны для любого кинотеатра. Я думаю, наш основной зритель — люди от двадцати пяти до тридцати девяти. Хотя и этой аудитории недостаточно для по-настоящему уверенной работы. Надо суметь создать предложение и для сорока — сорокадевятилетних, а может быть, и для более старших по возрасту людей... Поскольку мы уверены, что потенциально аудитория велика, мы можем и должны зрителей привлечь. Просто нужно создать атмосферу, которая притягивала бы людей. И они к нам придут.

Н.Сиривля. Как, по вашему мнению, можно решить проблему проката отечественных картин в общероссийском масштабе?

А.Бадалян. Пока с российскими фильмами будут работать два-три кинотеатра, результат для отечественного кинематографа будет нулевой. Но если, скажем, в областных центрах, в крупных городах появятся многозальные кинотеатры (се-

годня только однозальные кинотеатры перестраиваются под систему «Долби», под новые кресла), если возникнет их широкая сеть, то в каждом кинотеатре не может не появиться специалист, который должен заботиться о том, чтобы разнообразить предложение. А в рамках такого разнообразия одним из самых естественных решений является демонстрация именно русскоязычных картин. Российское кино имеет преимущество, довольно редкое в мире. У него примерно сто пятьдесят миллионов потенциальных зрителей. И потому российские картины могут выходить на трехстах — пятистах экранов одновременно. Но пока что идут в трех-четырех кинотеатрах... С одной стороны, наше самолюбие греет мысль, что мы сумели несколько тысяч человек привлечь на российские фильмы... Но, с другой стороны, с точки зрения развития российского кинематографа это ничто.

Однако мы не сбавляем обороты. До конца сезона (если условно сезон мы будем вести до открытия Московского фестиваля, то есть до середины июня) мы планируем показать и «Мистерии» М.Калатозишвили, и «Яды» К.Шахназарова, и «Затворника» Е.Кончаловского, и «Тельца» А.Сокурова, и «Даун-хаус» Р.Качанова, как и многие другие картины. И в новом пятизальном кинотеатре, который мы надеемся открыть к осени, планируем один из залов целиком отвести под демонстрацию российских картин. Мы считаем, что это коммерчески оправдано. Конечно, если у нас будет производиться сто картин в год, мы должны будем тщательно отбирать те двадцать или двадцать пять, которые для зрителя окажутся наиболее интересны. Тут важно не промахнуться, потому что, выбрав другие, мы получим пустые залы.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Новые зрители без нового кино

Как ни странно, но экономический кризис августа 1998 года положительно сказался на развитии российского кинопроката. За последние два года открыто около восьмидесяти современных переоборудованных залов, которые дают в семь-восемь раз больше денег, чем остальные тысяча пятьсот. Созданы первые национальные сети кинотеатров — «Каро-фильм» и «Империя кино». Несколько мощных прокатных компаний поставляют практически все более или менее значимые зарубежные фильмы из расчета три названия в неделю. В основном это блокбастеры, фильмы категории «А» или победители международных фестивалей. В результате сегодня московские зрители имеют предложение, сопоставимое с предложением в любой столице мира.

И все это без какого-либо участия государства обеспечил наш российский частный бизнес. В Москву мгновенно привозятся не только последние шедевры Ларса фон Триера или Вонг Карвая, но и «Шири» из Южной Кореи или еще более экзотический «Кубок» из государства Бутан. Более того, начался цивилизованный процесс финансирования российскими прокатчиками зарубежных шлягеров задолго до их запуска в чужеземное производство. Таким образом, наш кинопрокат потихоньку включается в международный процесс разделения труда.

Острейшая проблема в другом. В России уже несколько лет снимаются фильмы исключительно для телевидения, а не для кинотеатров. Они абсолютно

неконкурентоспособны по сравнению с качественной и теперь доступной зарубежной продукцией. Наши фильмы депрессивные. Ностальгические. Сожалеющие о безвозвратно ушедших временах. Снятые в стилистике 70—80-х годов, они рассчитаны на людей старших поколений, деклассированную интеллигенцию, на тех, кто не сумел вписаться в новый контекст российской жизни. Но все эти люди в современные кинотеатры не ходят да и не имеют материальной возможности это делать.

Конечно, уже появились отечественные ленты («Брат-2», «Свадьба», «Дневник его жены», «Москва», «Нежный возраст»), которые время от времени ломают эту железную перегородку между фильмами для новой и старой России, проникают, скажем, в кинотеатр «Ролан» или Малый зал Киноцентра. Но не надо забывать, что, когда в десятимиллионном мегаполисе продается несколько тысяч билетов в элитный микрозальчик, это вовсе не бизнес. Когда из сорока миллионов долларов, которые российская киноиндустрия тратит на производство фильмов и телесериалов, возвращается только два, это по меньшей мере странная экономика и непродуктивная индустрия, у которой нет шансов выжить в быстроразвивающихся условиях открытого рынка.

Несмотря на отдельные прорывы отдельных российских фильмов на отдельные сеансы, в общем ежегодном объеме кинотеатрального показа за год отечественная продукция составляет только семь процентов. При этом в новых кинотеатрах — только два. Мало того что в кинотеатрах зритель в настоящее время смотрит только три из каждых ста увиденных им фильмов — практически все они иностранного производства. Отечественных фильмов не хватает и на телевидении. Там крутятся одни и те же — в основном советские — ленты. Нужны другие объемы национальной продукции, другое содержание и другое, хотя бы потребительское (не говоря уж об эстетическом), качество.

Таким образом, большая часть заработанных в России киноденег возвращается в Лос-Анджелес — и с видео-, и с теле-, и с кинотеатрального рынка. Через всех дистрибюторов, работающих в нашей стране.

Сегодня уже нельзя не только технологически, экономически, но и идеологически рассматривать отдельно театральный кинопоказ и отдельно телевизионный, кабельный или видеопоказ. Это единый, мощный комплекс отечественной индустрии, действующий как единый организм.

Сначала фильм, естественно, должен показываться в кинотеатрах, затем на видео, на кабельных сетях, после этого на региональном телевидении и лишь в самом конце схемы — где-нибудь года через три — на общенациональном. У нас все не так. На одном из последних Московских кинофестивалей состоялись премьеры нескольких российских картин — «Небо в алмазах» В.Пичула, «Барак» В.Огородникова, «Фара» А.Карпыкова (в конкурсе). Но уже через четыре месяца РТР показал эти новейшие работы. О какой единой экономике киноиндустрии при таком положении может идти речь!

Сейчас сформировалась новая ситуация, которой не было еще два года назад. Кардинально меняется социальная востребованность кинопотока. Речь в этом случае идет не о произведениях высоких художественных достоинств, которые представляют наше искусство на ведущих кинофестивалях мира, участвуют в соискании национальной премии «Ника». Не о тех фильмах, которые затем записываются в историю кино, а о так называемой массовой продукции. Кино — один из главных источников идей, представлений и ценностей, на которых всегда воспитывались дети. Сегодня это мифотворческое качество постепенно осваивают сериалы, оно переходит из кинозалов на телеэкран.

В последние годы мы производим максимум 40 фильмов так называемого мейнстрима в год, при этом одновременно снимается 30—35 сериалов общим объемом примерно в 700 серий. И это только начало! Ведь за телевизионным кинематографом стоят новые технологии, новые типы сценария, другие деньги, сроки, принципы монтажа, визуального мышления. Формируется и совершенно иная система требований к фильмам, выходящим в кинопрокат. При этом только четыре-пять процентов зрителей понимают, что такое искусство. И только один человек из четырех различает кино- и телевизионные версии игровой продукции.

Исследования, проведенные еще в 1999 году по заказу компании «НТВ-

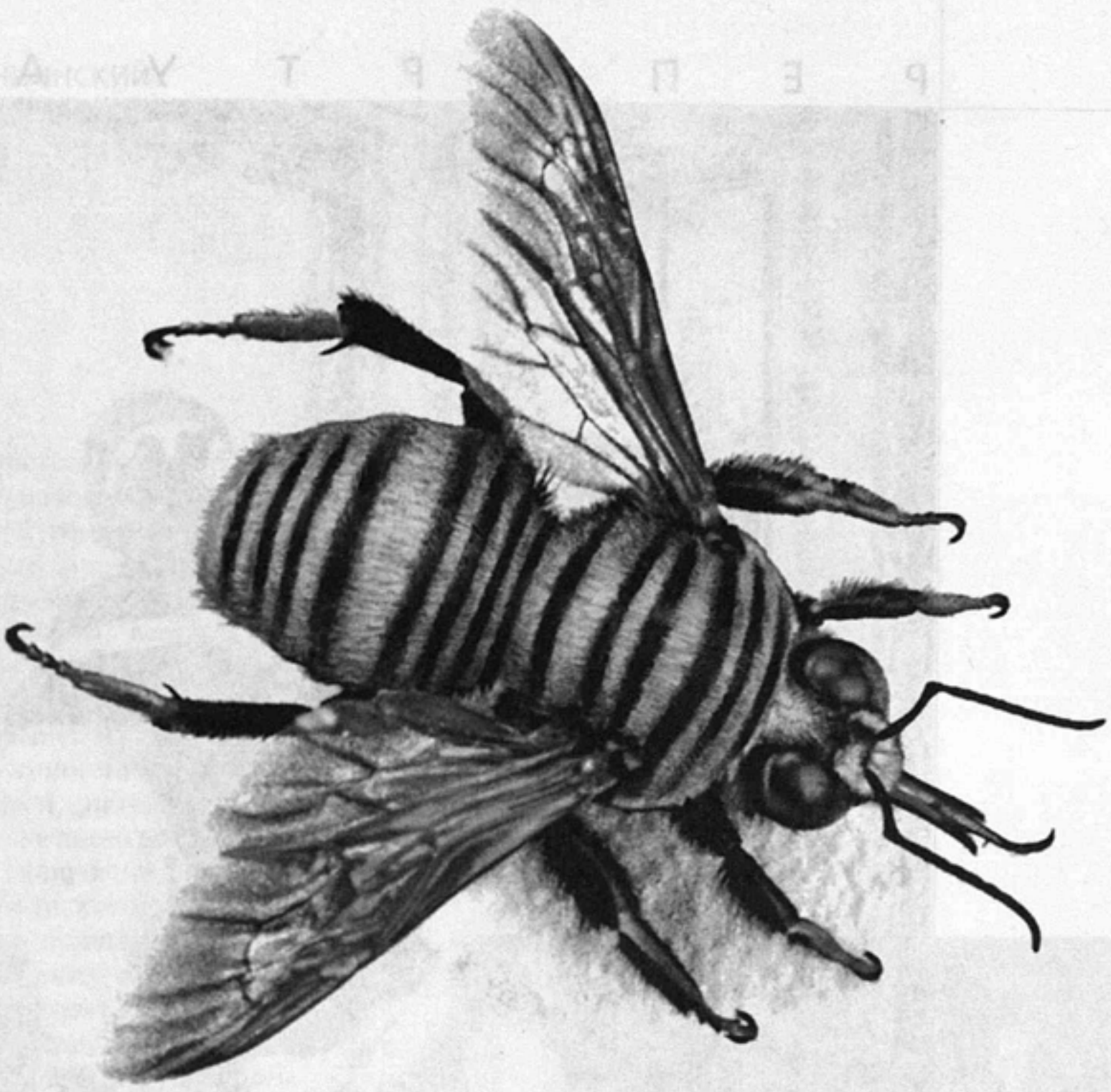
ПРОФИТ» и «Гемини Фильм», показали, что в стране вырос принципиально иной зритель. Мы можем как угодно к нему относиться, считать что это в основном дети «новых русских», высокооплачиваемые молодые люди. Но именно они дают сегодня восемь из каждых десяти долларов, которые зарабатывает кинопрокат. Они с удовольствием ходят в оборудованные комфортными креслами, с попкорном Dolby-кинотеатры, без смущения оставляют там пятнадцать-двадцать долларов за вечер на двоих. Более того — готовы ходить туда в два раза чаще. Они хотят не только увеличения количества подобных залов, но и российских фильмов нового типа, способных конкурйровать с американскими. Это, конечно, небольшая часть российской публики, но очень влиятельная, состоятельная, любящая кино, которое она предпочитает смотреть не по телевидению. Журнал «Эксперт» называет эту аудиторию «малой Россией».

В основном это люди до тридцати лет, работающие в опережающих отраслях: банковское дело, страхование, торговля, экспортная продукция, СМИ, сфера услуг и т.п. Дело даже не в том, что эти молодые люди приносят реальные деньги, богаты, перспективны, а в том, что это принципиально новый социальный заказчик российского кинопроизводства.

При этом новым зрителям — тем, кто раскупает дорогущие билеты в Dolby-кинотеатры, — не предлагаются отечественные картины, которые они могли бы маркировать, как свои, с героями которых могли бы идентифицироваться, то есть фильмы, соответствующие тому образу страны, который каждые десять минут транслируется с телеэкрана с помощью рекламы. Так получилось, что кинематографисты, занимающиеся клипами, рассказывают об одной России, а кинематографисты, снимающие игровые фильмы, — о принципиально другой.

Представления о жизни и интересы новых зрителей для наших большей частью немолодых авторов — terra incognita. Иногда кажется, что российские кинематографисты и их дети живут не только разной жизнью, но и в разных странах. И уж совершенно точно не смотрят одни и те же фильмы, за исключением нескольких — самых культовых из «древних» — социалистических (по всем опросам советское кино продолжает быть лидером, опережая не только современное российское и европейское, но и голливудское).

Хотим мы или нет, но наши старые продюсерские представления, согласно которым основные средства в кино возвращаются от бывших советских людей — «новых бедных», придется оставить в прошлом. Молодые состоятельные люди не помнят прежних звезд, не узнают знаменитых народных артистов. При этом впервые за десять лет молодые готовы активно ходить в кинотеатры и, в отличие от «новых бедных», оплачивать новое российское кино. Драма как раз и состоит в том, что у нас не производятся фильмы для этой социальной категории. Получается замкнутый круг, который необходимо разорвать в самое ближайшее время.



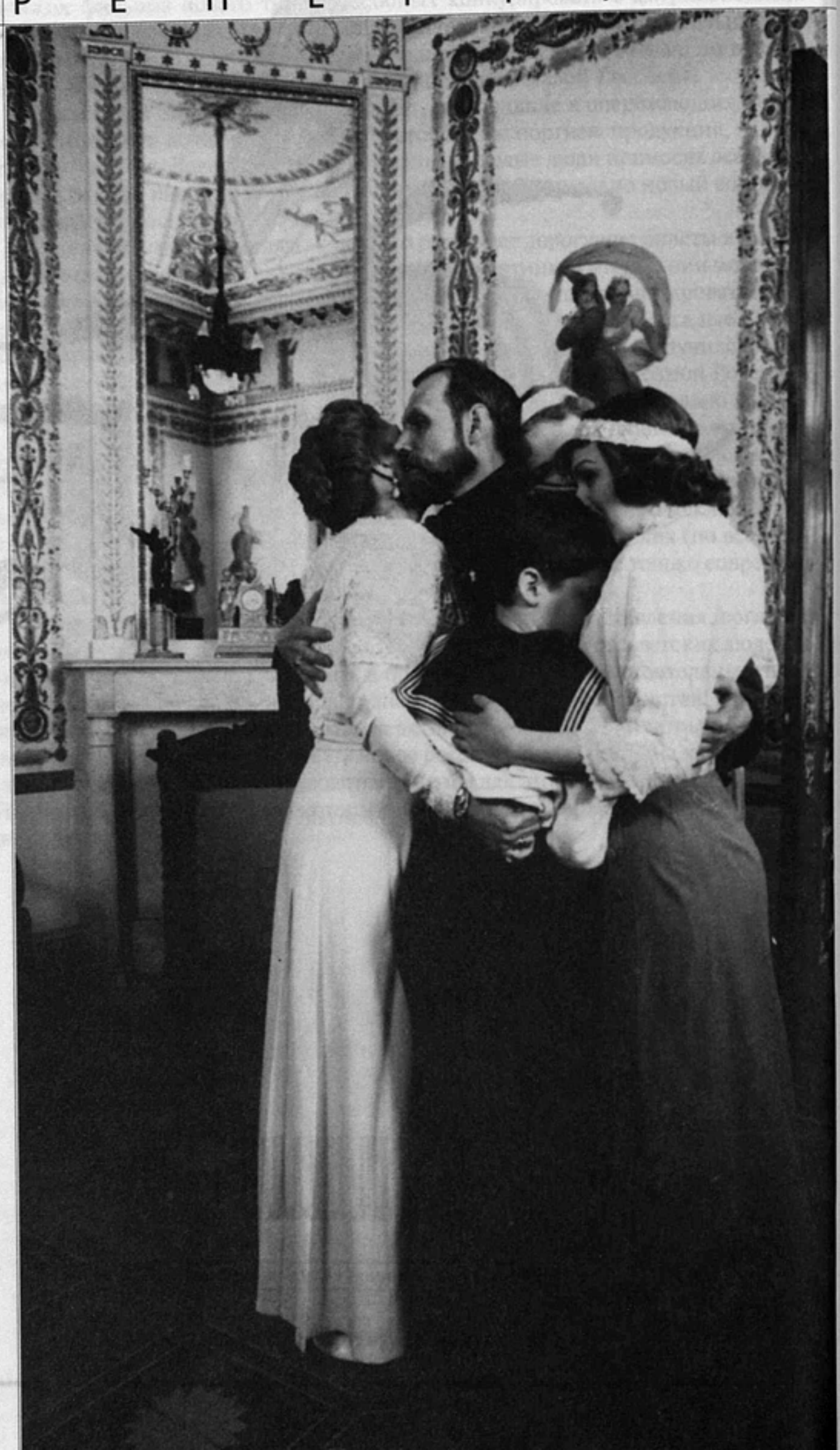
Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

Р Е П Е Р Т У А Р



«Романовы. Венценосная Семья»

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Что такое хороший царь?

Это единственный вопрос, на который не нашлось ответа. Ни в фильме, ни в моей душе. Да я и не ждал. Все остальные предчувствия оправдались, все кинематографические векселя оплачены, все рубцы совести изошли кровью. К этому я был готов: знал, что такой мастер, как Глеб Панфилов, вынет из меня душу. И что помимо киногении, перед которой я беззащитен, история отречения и казни последнего российского императора включит в сознании такие уровни боли, которые никакой киногении не подчинятся. Это я тоже предчувствовал, и это произошло.

Квадратные от ужаса глаза царицы, не умеющей определить, почему и откуда возникает опасность.

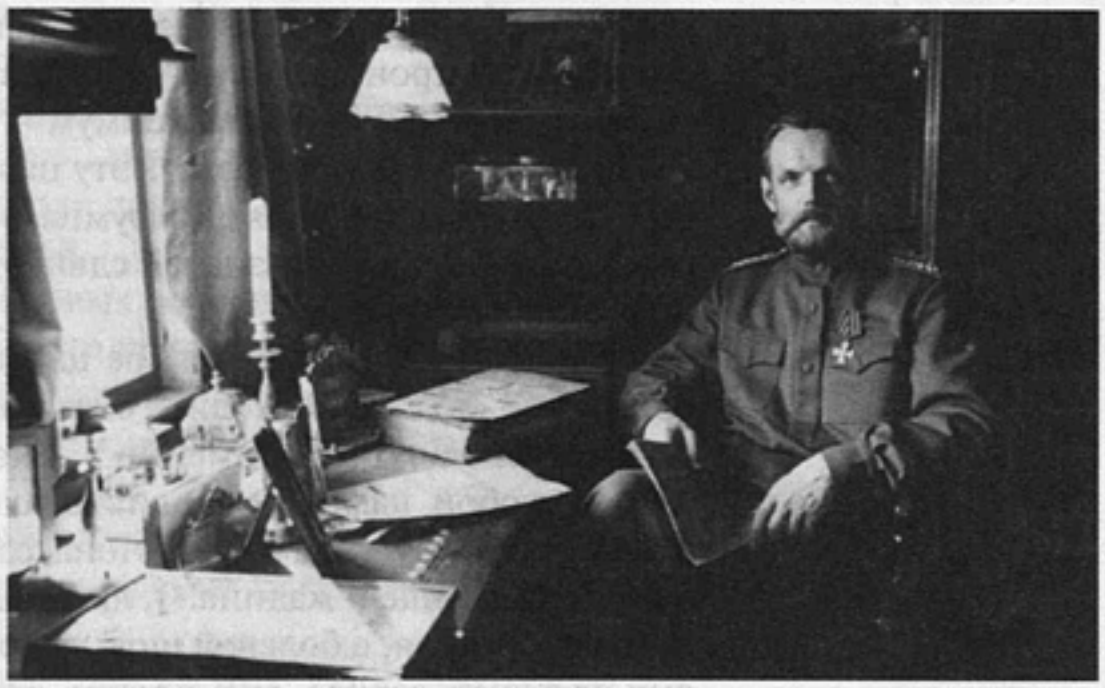
Непроницаемое лицо маленького царевича, непостижимым образом понимающего все и неохотно обозначающего детскими шалостями свой возраст.

Локоны царевен, падающие к их ногам. Вам говорят, что это стрижка после кори, а вы прочитываете отсечение голов, обречение живого.

Точно так же, как во вспышках магния при фотографировании взятой под стражу августейшей семьи («А теперь в профиль») вы угадываете близящиеся вспышки выстрелов.

Киногения...

Конечно, она подготовлена предшественниками Панфилова. Давящая теснота в кадре, огромное количество мелких вещей и вещиц — это же еще Элемом Климовым найдено в «Агонии», там возникало ощущение, что перед вами гигантский



«Романовы. Венценосная Семья»

Авторы сценария **Г.Панфилов, И.Чурикова, И.Панфилов**

Режиссер **Г.Панфилов**

Оператор **М.Агранович**

Художники **А.Боим, В.Гудилин, А.Панфилов, Б.Мессерер**

Композитор **В.Биберган**

В ролях: **А.Галибин, Л.Беллингхем, Л.Лауцявичюс, Ю.Новикова, К.Качалина, О.Васильева, О.Будина, В.Грачев, А.Филиппенко, А.Филозов, М.Ефремов, О.Басилашвили, А.Ромашин и другие**

«Вера», Московский банк Сбербанка России, Госкино РФ при участии «Ленфильма», «Баррандов»

Россия

2000

комод, набитый безделушками, толкни — и посыплется. Теперь у Панфилова теснота воссоздана с совершенно другой сверхзадачей. Теснота в купе царского поезда: баульчик с личными вещами — фуражка, портреты близких, бутылочка со спиртным... Николай все время пытается отгородиться, спрятаться в свой крошечный мир и никого не видеть. Он даже перекладинку возит, эдакий индивидуальный турничок — подтягивается двадцать пять раз, чтобы справиться с подступающим ужасом.

Этот ужас прорывается в одиночестве, в интиме, в исступленной молитве. На людях — выдержка и выправка.

У Александра Галибина в роли императора неслабые предшественники — Ромашин, Янковский. По моим ощущениям, предшественники обладали даже несколько большим портретным сходством с Николаем Романовым. В панфиловском фильме Николай II повыше ростом, поромантичнее своего реального прототипа; главное же — в нем нет того обаятельного коварства, той непринужденной необязательности, с какой последний российский император выдвигал и задвигал людей («предавал», как многие из них считали). У Панфилова он внутренне тверд и верен, хотя внешне кроток. Огромными глазами смотрит в глаза надвигающейся судьбе. «Многострадальный Иов», — говаривал о себе реальный исторический Николай II, как бы ища защиты у святого. Панфилов опирается на эту константу, игнорируя массу государственных и житейских обстоятельств, помешавших государю быть исключительно и только страдальцем.

Например, здесь нет того контраста дворцовой роскоши и казарменной жути, который акцентировал Шахназаров в «Цареубийце» и обыгрывал Янковский во всеоружии своего юмора. У Панфилова драгоценные побрякушки ничего не стоят. От них запросто отказываются (в реальности семья прятала бриллианты, зашивала в одежды). Их небрежно высыпают на трупы (в реальности из-за них чуть не передрались вороватые расстрельщики). И Михаил Агранович операторски передает не только контраст сфер (Царское — дом, Ставка — домик, Тобольск — ссылка, Екатеринбург — пыточная камера), но везде — ощущение какого-то зябкого предрассветного сумрака, предсмертной молитвы, ожидание казни непонятно за что.

«Непонятно за что» ненавидят в народе царицу. Возвращаюсь к образу: Линда Беллингхем опускает в ее внешности и характере тонкую холодность интеллектуалки (как-никак у Александры Федоровны был философский диплом), она играет матрону, властно-заботливую мать, верную жену, главу семьи. Ничего от «гессенской мухи», максимум — от «внучки королевы Виктории». Так что только безумец может назвать эту царицу предательницей и шпионкой... впрочем, кадеты были и впрямь безумцами в сорвавшейся с орбиты России. Но разговор о Милюкове, невзначай сдвинувшем в декабре 1916 года лавину революции, — вне фильма.

В фильме — семья. Четыре царевны, стриженные под машинку и одетые одинаково, должны походить в лучшем случае на «приютских крыс», но — вот режиссерское чутье! — именно в таком антураже потрясает тонкая красота их лиц, и любой намек на индивидуальность, даже и в водевильном повороте («Она стащила у меня томик Мопассана!» — «На тебе твоего Мопассана, жадина!» — «Я же еще и жадина!»), любой личностный поворот хрусталика повергает меня, зрителя, в болевой шок, потому что я-то знаю, что они приговорены, а они не знают, вернее, они думают, что не знают.

Единственный, кто знает и прямо говорит это, — двенадцатилетний царевич («Зачем я буду учиться, если нас всех расстреляют?»). Я не уверен, что сценаристам надо было дополнительно облагораживать этот образ, награждая наследника престола талантом потенциального кораблестроителя; я не знаю, подтверждены ли мемуаристами способности киноцаревича, который сооружает своими руками роскошный макет многопалубного «теплохода будущего», но что жесткость в его характере ощущалась, мемуаристами отмечено недвусмысленно. И это главное. Заторможенная мимика Володи Грачева поначалу озадачивает (хотя режиссерски и сценарно характер выстраивается безошибочно), а потом вдруг ищешь черты деда в характере внука. Дед, Александр III, правил железной рукой, хотя и был миротворец... впрочем, миротворцу в России как раз и требуется железная рука; «Николаша», милая душа, оказался мягок и про-

валился в войну дважды, один раз — с японцами (едва обошлось), другой раз — с немцами (не обошлось!). Так вот, когда у царевича, скованного гемофилией, деревенеет лицо и голос сламывается из детской хрупкости в тоненько твердеющий металл, то понимаешь, почему отец задает сыну тот самый вопрос:

— Я был хороший царь?

Ответа нет. Ответ дан, но на другую тему:

— Папа, я тебя люблю...

Воистину, чтобы несчастья посыпались на венценосную семью неизвестно за что и непонятно откуда, надо было сделать то самое, что и сделал Глеб Панфилов вместе со своими сценаристами Инной Чуриковой и Иваном Панфиловым: из всей государственной, общественной, военной, народной и всякой прочей реальности вычленить семью. Только семью. И ничего кроме семьи.

Как семья они действительно чистые жертвы. И напасти сыплются на них из какой-то безвидной мглы, в которой мало внятной логики и много невнятной подлости. Кажется, что тут прячется чья-то злая воля или сказывается цепочка чьих-то ошибок и их можно избежать. Не решаясь подчинить этому ощущению киноряд, авторы объясняются в титрах: возвращение царя в мятежную столицу — «роковое решение», согласие подписать отречение — «роковое мгновение». Бунт в Питере тоже роковое мгновение: студенты бросают бомбу, чьи-то кишки краснеют на снегу... Цитата из «Народной воли», 1881 год...

Да помилуйте, не потому же взбунтовалась в 1917-м столица, что террористы дождались своего часа! Они-то, конечно, ждали и дождались. Но час пробил, потому что бабы сутками стояли в хлебных очередях и потому что мужики-резервисты боялись, что их отправят на передовую. Вот и вышли из казарм на улицы. Бунт начался в Питере. Но ненавидели войну по всей России. Тут уже миллионная статистика действовала, а не «роковые решения».

Напомню из «слезного пути» последнего государя три эпизода, к сожалению, в картину не вошедшие.

Первый. Когда царский поезд из Ставки добрался наконец до Питера, офицеры и генералы свиты стали выпрыгивать из вагонов и разбегаться, прикрывая лица. Николай это видел.

Второй эпизод — свидание Николая с матерью, вдовствующей императрицей, датчанкой Дагмарой, приехавшей его утешить.

И эпизод третий — «роковой» поворот поезда с Челябинска на Екатеринбург и разговор Николая с конвоиром в вагоне.

Да не подумают авторы фильма, будто я претендую превзойти их в осведомленности: они, только что снявшие картину, знают материал, конечно же, лучше меня. Тем более что материал этот вроде прямо связан с судьбой венценосца и его семьи. То есть соотносится с темой.

Но он плохо соотносится с логикой «роковых решений». Свитские офицеры боятся толпы. Дагмара говорит с сыном вовсе не только о его личной катастрофе, но и о том, что со сломом самодержавия народ теряет стержень. И в поезде, уяснив, что его везут не на юг, а на север, Николай говорит, почему это плохо: «Меня не любят уральские рабочие».

Вот это и выводит историю за рамки той логики, по которой члены венценосной семьи никому не делали личного зла и искренне не понимают, за что их собираются убивать...

Кто собирается?

Ну ясно же: захватившие власть большевики.

Неясно, как такое коллективное действующее лицо персонально вывести на экран. Именно персонально.

На экране из тьмы возникают три персоны: Троцкий, Ленин и Свердлов.

Позиция Троцкого понятна и высказана с демонстративной открытостью: царя — судить! Всенародно и гласно. (Еще бы, Троцкий сам же и собирается быть на процессе обвинителем — шоу на весь мир!)

Ленин:

— У нас уже нет времени на этот спектакль. Нельзя оставлять им живое знамя.

Стоп, граждане артисты! Не верю.

То есть насчет «живого знамени» все правильно. Эта идея была укоренена в

головах воюющих большевиков. Так они думали все, и Ленин, конечно, тоже. Но Ленин, в отличие от Троцкого, был еще и расчетлив. И он понимал, что не расчет большевикам убивать царя да еще с семьей — пятнать руки кровью. Выгоднее на ту же Розу Люксембург и Карла Либкнехта выменять венценосцев — несколько узлов развязать. Так что умный Ильич никакого приказа о расстреле давать не хотел. И не давал! Он потом прикрыл расстрельщиков, задним числом оправдал решение уральцев о казни. То есть вписался в ситуацию, которую не смог изменить.

Определилась ситуация уральцами. Уральскими рабочими.

Свердлов, мысливший куда менее картинно, чем Троцкий, понимал Ильича без слов. И действовал соответственно: сначала послал Яковлева вызволить царскую семью, а когда уральцы не дали это сделать и повернули поезд на Екатеринбург, подчинился свершившемуся: «С компривето!»

Так что определили казнь не эти три вождя.

Я все думал, слушая их быстрые переговоры: что за черный фон, вампиры они, что ли, в понимании Панфилова? А потом ахнул от точности режиссерского решения: они переговариваются за кулисами какого-то торжественного заседания! Поворот камеры — все трое уходят на сцену, мы видим сбоку ярко освещенный «стол президиума» и слышим... шквал... грохот! бурю оваций!! — оттуда, из невидимого нам зала.

Там, в зале, в шквале, в буре — смерть Николая. Не обжалуешь.

Чувствуется неотвратимость. Плешивый телеграфист, у которого застрелили шурина в январе 1905 года перед Зимним дворцом, спрашивает бывшего царя, не по его ли приказу стреляли.

Этот вопрос весит в моих глазах больше, чем все злые вожди, вместе взятые.

Разумеется, Николай не отдавал приказ стрелять. Но признает, что должен отвечать за все.

Разумеется, и Ленин не отдавал приказ о расстреле. Но вот теперь отвечает же перед нами за все — по той же логике.

По этой логике монарх, народ которого не имеет сил победить в войне, головой отвечает за бессилие страны. Его не спасти.

Вы можете сколько угодно умиляться тому, как добрый солдатик из тобольской охраны подхватывает на мандолине мелодию, доносящуюся до него из-под фортепьянных пальчиков великой княжны, не поможет. А злоба другого солдатика вызвана тем, что другая великая княжна случайно угодила в него из рогатки, и тот материт — прямо в кадре — и царевен, и царевича... Каюсь, я подумал, что эти матюги — непременный теперешний проходной балл («И ты, Глеб!»). А потом вспомнил, что в Ипатьевском доме венценосную семью действительно в глаза материли за семьдесят лет до нашей матерной перестройки. Зафиксировано мемуаристами. Солдат мог запросто помешать Николаю набрать супа из общего котла: «Ну-ка, твое величество, сначала мы пошамаем!» Воздух дрожал от скабрезных частушек. Стены были исписаны похабщиной. Если когда-нибудь сподобимся восстановить мемориальный расстрельный дом, то не только пятна крови в подвале надо будет изобразить, но и стенопись. То ползучее хамство, которое убивало венценосных чистюль еще до того, как их поставили к стенке.

Двое отказались стрелять? Да, так. Один вроде бы латыш или мадьяр, другой русский. Правильно. Положили оружие — в девиц стрелять не можем. Было такое. А вот в то, что еще и прения с Юровским один из отказников устроил, не верю. «Почему без суда?» — «Есть решение Совета». — «Совет не суд!» Да за такие речи в обстановке 1918 года Юровский не на губу — в расход мог пустить. По всем мемуарам, отказались двое — без всяких дискуссий. И правильно сделали. Расстрельный подвал не парламент — о судах и законах рассуждать. Это Николай, судя по тем же мемуарам, о законе успел спросить, уже под прицелом:

— Как? Без суда?!

В фильме он до выстрелов высказался куда полнее:

— Господи! Прости им, ибо не ведают, что творят!

Не верю. Ольга Николаевна — та спасалась этой мыслью. Стихи Гендриковой о прощении палачам в тетрадь переписывала. Но чтобы Николай, человек подчеркнуто военный, глядя в дуло пистолета, заговорил, как святой... нет. Это

мы, теперешние, нынешние, сегодняшние, переносим наше отчаяние туда, в 1918 год...

Финал фильма: 2000 год, тысячная толпа у храма Христа Спасителя. Патриарх Алексий II объявляет убиенных мучениками, и люди со слезами на глазах, искренне, истово вторят чувствами пастырю. А я думаю: не приведи господь, повернется история, и такая же толпа так же искренне потребует крови. Окажешься в толпе — ничего не сможешь сделать. Никто не спасет: ни Бог, ни царь и ни герой.

О Боге не будем.

О царе скажу: он был не герой. Геройские цари, как замечено, умирают своей смертью. Иван Грозный. Петр Великий. Екатерина-матушка. Николай «Палкин». Сталин. Что же до царей хороших, то их, как правило, гробят превентивно. Павел... Александр Освободитель. Иногда молва отпускает такого «в бега», как Александра Благословенного.

Николай «Кровавый» рад был бы в бега. В семью — любить жену, сына, дочерей, растить их. Предсмертный ночной монолог бывшего царя на плече бывшей царицы пронзительнее и человечнее, и убийственнее всего, что он успел сказать и под венцом, и под арестом. Счастливейший был бы человек, если бы отпустил его народ жить частным лицом... Но народ, разъяренный от невозможности кончить войну, которую он не может выиграть, должен был найти выход своему бешенству.

Я не собираюсь навязывать Панфилову тему «народ». В конце концов, наше кино когда-то создало на эту тему свои шедевры. От Эйзенштейна до Ромма. Лучше их не расскажешь о том кровавом потопе, из которого выкарабкивалась Россия в «Октябре», в «Ленине в 1918 году» и даже в чиаурелиевском «Незабываемом 1919-м».

В 1999-м я спросил у Александра Авдонина, стоя над «могильником» Романовых, им, Авдониным, разысканным в Коптяках под Екатеринбургом:

— Если бы Юровский или Ермаков, или любой из расстрельщиков мог бы увидеть наши поздние слезы и это паломничество сюда, и цветы, что лежат сегодня на месте первого захоронения царя и его близких, если бы увидели, что бы подумали?

Авдонин ответил мгновенно:

— Они порвали бы нам глотки.

...И все-таки я не верю в беспросветность их тогдашней злобы. Хотя в последующих воспоминаниях каждый из них хвастался, что именно он расстрелял тирана. В июле 1918-го, в реальности все было не так просто. Ну, замыли кровь, увезли и сожгли тела, с руганью вернули Юровскому украденные с трупов бриллианты... Забрали собачку царевича (жалко же!). Разбежались по домам.

Один напился. До положения риз. Жена пристала: «С какой такой радости?» Молчит. Глушит самогон и — ни слова. Она ему говорит: «Уж не царя ли вы убили? — и, догадываясь: — Ты что молчишь, нехристь?! Царя убили!!»

Так встречаются очи — очная ставка.

Хороший царь, который перед кончиной говорит жене, что как семьянин он счастлив. И плохой мужик, который выходит живым из кровавой переделки, и жена его понимает, что его душа кончена.

Но для такого сюжета нужен, наверное, Шекспир.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Из Мексики с любовью-сукой

Даже если бы «Сука-любовь» не попала в оскаровскую «пятерку», не нахватала бы кучу призов на фестивалях всех широт, у профессионалов не было бы сомнений, что это одна из лучших картин года в мировом репертуаре. Давно ни в Европе, ни в Америке (Азия в этом случае не в счет) не появлялось столь динамичной и мастерски построенной ленты со вкусом реальной жизни.

Город

Картина абсолютно аутентична и могла возникнуть только в Мехико-Сити — городе, который Алехандро Гонсалес Иньярриту называет «антропологическим экспериментом». Чувствуя себя частью огромного густозаселенного мегаполиса, режиссер говорит: «Раньше никто не мог бы выжить в городе с таким уровнем загрязненности, жестокости и коррупции. Однако, как это ни парадоксально, Мехико — прекрасный и удивительный город».

И в самом деле, хотя в фильме не происходит ни одного веселого события, а, напротив, множество брутальных и мрачных, хотя в нем нет ни тарантиновского стёба, ни джармушевской иронии — он, этот фильм, не ассоциируется с тоской, чернухой и унылым пессимизмом. Он полон энергии, взрывной мощи и витальности, то есть как раз того, что никак не удается обнаружить в новейшем российском кино. (Хотя о Москве иной раз можно услышать почти дословно характеристику, данную Гонсалесом Иньярриту мексиканской столице.)

Некоторые критики пытались найти источник этой энергии в «мыльной опере», которую «Сука-любовь» якобы напоминает, на том основании, что Гонсалес Иньярриту одно время работал в телевизионном кино. Лучше бы эти критики задали

«Сука-любовь» ***(Amores Perros)***
Автор сценария **Гильермо Арриага**
Режиссер **Алехандро Гонсалес Иньярриту**
Оператор **Родриго Прието**
Художник **Бригитт Броч**
Композитор **Густаво Сантаолья**
В ролях: **Эмилия Эчевария, Гаэль Гарсия Берна, Гойя Толедо, Альваро Герреро, Ванесса Боше, Хорхе Салинас, Марко Перес, Родриго Мюррей**
Estudio Mexico Films, Altavista Films, Z Film Profile
Мексика
1999

себе вопрос: почему именно Мексика в избытке производит на свет то, что стало метафорой этого презренного, но притягательного жанра?

Несомненно, что «мыльная опера» при всей ее идиотской искусственности подпитывается драйвом городских улиц, по которым опасно передвигаться даже днем, где в пробке в окно машины может запросто заглянуть ствол, а покинув черту города, в буквальном смысле слова оказываешься на кишащей бандитами большой дороге. После такого путешествия особенно уютно замкнуться в безопасной квартире и смотреть нескончаемый пенящийся сериал, где «латинские страсти» оформлены в мелодраму и уложены в виртуальное пространство.

Но помимо «мыльной оперы», в Мексике существует большое кино, традиции Бунюэля, Фернандеса и Рипштейна. Первый, один из отцов сюрреализма, не случайно выбрал Мексику страной своего добровольного изгнания. Последний называет ее родиной абсурдизма. Именно в Мексике, как нигде, применима звучащая в фильме Гонсалеса Иньярриту поговорка: «Если хочешь рассмешить Бога, сообщи ему о своих планах».

Люди

В фильме три пары героев: двое братьев, любовники, отец и дочь. Есть еще персонажи фона, они играют служебную роль. Даже Сусанна, из-за которой Октавио чуть не отправил на тот свет своего старшего брата Рамиро, ее законного мужа, — фигура служебная. В принципе первый сюжет фильма — история братьев, их любви-ненависти. Ротвейлер, который становится грозой округи и чемпионом всех собачьих боев, приносит Октавио немалый доход — чистые, так он считает, деньги, в отличие от тех, что добывает старший брат: Рамиро служит в супермаркете, а в свободное время грабит банки. Уже в этой оппозиции ощущается своеобразие мексиканского менталитета. Финал первой истории печален: один из недругов Октавио подстреливает ротвейлера, хозяин везет его к врачу и по дороге попадает в аварию, из которой оба выйдут полуживыми. А Рамиро падет при штурме очередного банка.

Вторая пара — совсем из другого мира. Даниэль — редактор глянцевого журнала, Валерия — супермодель. Ради Валерии герой бросил жену и двух дочек, купил квартиру с шикарным видом; жить бы да жить. Но не тут-то было. Валерия попадает в автокатастрофу (ее машина сталкивается с машиной Октавио): серьезная травма, в результате которой королева подиума остается без ноги. Но самым большим испытанием для любовников становится утрата собачки, случайно попавшей в новой квартире под только что выложенный паркет. Несколько дней гламурная пара слушает жалобные стоны четвероногого друга, которого грызут крысы, но испортить дорогой паркет так и не решается.

Еще одна история — и снова драматический жизненный переплет. Бывший профессор, а теперь уже и бывший красный террорист Эль Чиво работает киллером. Он отрастил бороду а-ля Маркс и завел в своей убогой халупе свору псов. Однажды Чиво получает заказ на очередного клиента, но не убивает, а похищает и жертву, и заказчика, устраивая очную ставку двум врагам, которые оказываются братьями (саркастический парафраз первой истории). Но и у циничного Эль Чиво есть ахиллесова пята — привязанность к давным-давно брошенной им дочери Мару. В финале он приходит в ее дом и, сглатывая слезы, произносит отчаянные слова любви и раскаяния. Единственная сентиментальная сцена в жестком, даже безжалостном фильме.

Собаки

Чиво приводит домой полудохлого ротвейлера, найденного на месте автокатастрофы (той самой, в которой пострадали Октавио и Валерия). Спустя несколько дней, вернувшись после отлучки, он обнаруживает страшную картину: пес настолько окреп, что насмерть загрыз всю остальную свору. Именно это событие подвигает Эль Чиво на то, чтобы покончить со всем сразу. Он сбривает бороду и, захватив пса, отправляется на большую дорогу. Два убийцы — человек и собака — скрываются в темной глубине кадра.

Использование собак в кино было бы достойно отдельного исследования и, надо думать, когда-нибудь такового дождется. Конечно, это простейший спо-

соб надавить на эмоции — способ, которому учили еще классики голливудского вестерна. Предположим, в первых кадрах фильма сидят в салуне два героя, выпивают. Забегает собачонка — один пинает ее ногой, другой подзывает, гладит. Вот и готовы контрастные характеристики персонажей.

Современное кино, впрочем, привлекает собак не только в гуманистических и психологических целях. В фильме испанца Бигаса Луны «Собачьи страсти» маленький и очень неглупый пуделек лишь в финале вырывается из дома собаколюбов-извращенцев, использущих своих питомцев ради сексуальных утех. В картине Гонсалеса Иньярриту собаки тоже отнюдь не служат объектом умиления. Съемки собачьих боев, хотя и скупы, но кровавы и натуралистичны и не могут не потрясти сердце собачника. Но вряд ли хоть Кира Муратова, хоть сама Брижит Бардо рискнули бы вмешаться, чтоб разорвать этот клубок собачье-человечьей жизни, где неразделимы любовь, ревность, жажда наживы и полное безразличие к опасности.

Сюжет

Имя Муратовой прозвучало не всуе, поскольку фильм Гонсалеса Иньярриту с точки зрения философии, а также построения вполне может быть сопоставлен с «Тремя историями».

Почему-то, правда, «Суку-любовь» больше принято сравнивать с фильмами Тарантино. Именно Тарантино сделал форму кинематографического триптиха не только остро модной, но и знаковой. Хотя за пять лет до «Криминального чтива» ее не менее успешно опробовал Джим Джармуш в «Таинственном поезде». Там тоже разыгрывались три автономные истории, пересекавшиеся в тот момент, когда звучал выстрел. У Гонсалеса Иньярриту вместо выстрела — автокатастрофа.

Некогда триптихи были популярны в итальянском кино — в фильмах типа «Вчера, сегодня, завтра», где одна и та же актерская пара (например, Мастроянни — Лорен) перевоплощалась из простолюдинов в богачей или в каких-нибудь чудаков-интеллектуалов. Это позволяло малыми средствами дать «широкую социальную панораму» общества в стиле «розового неореализма» (который, кстати, был в каком-то смысле прообразом «мыльной оперы»).

Сегодня такой подход показался бы наивным. Современные триптихи несут в себе обязательный подвох, игру с временем и пространством, мысль о деформациях причинно-следственных связей в мире виртуальных психозов. Вспомним картину Милчо Манчевского «Перед дождем», тоже разыгранную как триптих: событие в горячей точке еще не успело произойти, а уже запечатлелось на снимках мировых фотоагентств.

У Гонсалеса Иньярриту нет претензий на глобальность выводов, однако в рамках своей модели мира он тоже развивает некий мегасюжет, связывающий воедино три фабульные линии. Режиссер не только синхронизирует их по абсолютной шкале времени (до и после автокатастрофы), но и выходит в мифологический хронотоп (финал с уходящими в никуда человеком и собакой). Вводится также мотив параллельной (телевизионной) реальности: с Валерией мы знакомимся, когда она выступает в телешоу.

Огромную роль в сюжетопостроении фильма играет музыка. Основную музыкальную тему — тему человеческой боли — с помощью пищалок, барочных скрипок, индийской гармони и гитары создал Густаво Сантаолья. Кроме того, режиссер, в прошлом сам ди-джей, включил в картину песни многих не похожих друг на друга музыкантов и групп.

При всех постмодернистских манипуляциях фактурами, а отчасти и стилями, фильм замешен на свежем и непосредственном восприятии реальности — таком, которое уже давно невозможно ни в Америке, ни в Европе. Именно тем он и ценен: образец мексиканского неореализма без всяких признаков маньеристской усталости.

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Cinéma purité, или Тотальное декодирование

Майка Фиггиса нельзя назвать последовательным адептом деконструктивизма в кино, направления, которое в последнее время наиболее адекватно представляет датская «Догма». В начале карьеры Фиггис снимал качественные псевдоромантические «настроенческие» триллеры типа «Штормового понедельника» или Liebestraum («Грезы любви»), находящиеся, так сказать, на грани мейнстрима и арт-хауса, к которым обычно сам писал приятную квазиджазовую музыку (до прихода в кино он одно время играл в группе Gas Board). Однако после самого удачного и знаменитого фильма «Покидая Лас-Вегас» (1995) его отношение к кинематографу переменилось. Некоторое время Фиггис еще пытался работать в духе «лирического авангарда», но после провала сладко-мелодраматичного «Романа на одну ночь» (1997), очевидно, понял, что дальше на этом пути его ждет тупик, и повернул «в сторону фон Триера».

Пафос «догматиков» — это скалывание окостеневших жанровых стандартов. Новый прорыв к ви́дению реальности без розовых (или черных) очков, без предвзятого понимания — голливудского, мейнстримовского или модернистского. В общем, это своего рода кинофеноменология — акт редукции (то есть отказ от догматизма, «холодных текстов», от всего раз и навсегда сложившегося), применительно ко всей кинематографической практике. Таким образом, это направление было бы точнее назвать «Антидогмой», нежели «Догмой». Кстати, недавно стал встречаться более удачный, по-моему, термин cinéma purité (чистое, очищенное кино), по аналогии с cinéma verité.

«Мотором» этой маленькой революции первоначально оказался любительский аппарат: камкодер. В от-

«Временной код»
(Timecode)
Автор сценария и режиссер **Майк Фиггис**
Операторы **Майк Фиггис, Джеймс Уортон О'Кинф, Патрик Александр Стюард**
Художник **Шарлотта Молмут**
Композиторы **Майк Фиггис, Энтони Маринелли**
В ролях: **Сальма Хэйек, Джин Трипплхорн, Сэфрон Берроуз, Стеллан Скарсгор, Холи Хантер, Кайл Маклохлен**
Screen gems, Red Mullet Production
США
2000

личие от техники предыдущего поколения — 8-*мм* любительских камер, которые не обеспечивали запись звука и удовлетворительную продолжительность записи и к тому же требовали значительных затрат времени на проявку пленки, — камкодеры допускали моментальное воспроизведение только что снятого и тем самым обеспечивали мгновенную запись несмонтированной реальности — практически по формуле «Догма 95».

«Неправильное» построение кадра, скачки и пляска нестабилизированной камеры придавали съемкам этакую дикую, «деконструированную» первозданную свежесть. В конечном итоге на базе этой, так сказать, «антитехники» образовался бытовой видеожанр home video, который к настоящему времени

«Временной код»

утвердился в сознании масс как нечто принесенное прогрессом, но уже вошедшее в обиход — как, например, приготовление пищи в микроволновой печи. Снятое камкодером стало зеркалом обыденных бытовых процессов (появились сообщения о том, что женщины используют присоединенный к телевизору камкодер, чтобы смотреться в свое изображение, как в зеркало). Обозначился и естественный круг тем — вечеринка с друзьями, спорт, семейные праздники, пикник, турпоход, а также — как и в больших жанрах — секс. Откровенные видеозарисовки из супружеских спален зачастую просачиваются в профессиональную порноиндустрию, Интернет, где высоко котируются как «ценный натуральный продукт».

Все это свидетельствует о том, что в массовом сознании бытовые камкодерные съемки — это копирование «сырой» реальности как она есть, без кодировки (разновидностями которой являются монтаж, операторская, звукооператорская, режиссерская трактовки и т.п.), словом, доморощенный деконструктивизм. И, следовательно, нечто абсолютно привычное, материальное, демистифицированное, не несущее никаких добавочных значений (как, скажем, бумажные салфетки) и — нестрашное. Последнее обстоятельство сыграло решающую роль в случае с фильмом «Ведьма из Блэра», где интериоризация мистических ужасов в обыденную видеофактуру привела к усилению страха и ужаса, которые испытывали зрители.

Майк Фиггис использовал технику камкодерной деконструкции в несколько ином ключе.

В его новом фильме «Временной код» передача «потока жизни» камкодерами без монтажных и прочих кодировок сохранилась. Однако при этом он запустил на полиэкран, разделенный на четыре прямоугольника-монитора, параллельно сразу четыре «потока жизни». Четыре цифровые камеры Sony без перезарядки (эта возможность, кстати, появилась совсем недавно) 93 минуты снимали без монтажных стыков эпизоды жизни в «конкретном» Голливуде в новом видеостандарте HDTV (то есть телевидения высокой четкости), который позволяет добиться почти пленочного качества). Фиггис избрал местом действия собственную независимую киностудию в Лос-Анджелесе, а также прилегающие кварталы. Было сделано двадцать параллельных дублей (синхронизация действий четырех съемочных групп осуществлялась при помощи секундомеров и сотовых телефонов), и только девятнадцатый дубль, начатый в три часа дня 19 ноября 1999 года, пошел в дело. Одна камера сопровождает жену продюсера и владельца независимой киностудии Red Mullet, вторая находится с лесбийской парой в салоне лимузина, третья и четвертая попеременно показывают события, происходящие на студии. Ревнивая любовница выслеживает соперницу, которая едет на киностудию, и, врываясь на «летучку», где обсуждают антиэйзенштейновский авангардный проект, стреляет в хозяина Red Mullet. А в это время его жена, выйдя от психоаналитика, бесцельно бродит по улицам, то и дело входя в контакт с разными людьми. Иногда камеры сталкиваются и их «поля зрения» пересекаются. Функции монтажа в какой-то степени исполняет звуковой микшер: озвучивается только один из мониторов — наиболее, по мнению режиссера, важный в данный момент. (Кстати, по замыслу Фиггиса в DVD-версии решать, какое из четырех изображений снабдить звуком, будет интерактивный зритель.) Кроме того, пару раз действие синхронизируют землетрясения, происходящие, понятно, одновременно на четырех экранах.

Отсутствие монтажных стыков — принципиальный момент. Столь любимый кинематографистами первой половины XX века монтаж — это, с точки зрения кинематографистов cinéma purité, основной инструмент манипулирования действительностью. Фиггис открыто декларирует свой взгляд на эту проблему, вводя непосредственно в ткань фильма эпизод, где радикально настроенная девушка-режиссер под аккомпанемент рэпа высказывает негативное отношение к монтажу как фетишу Эйзенштейна.

Полиэкран — вещь, апробированная уже очень давно (и, в общем, не прижившаяся) в этом контексте, то есть в апелляции к неотредактированному потоку жизни, — выступает одновременно и как квазимонтаж, и как попытка показать жизнь как она есть. При этом оказывается, что нарративная сторона дела не столь существенна, четыре пересекающиеся истории не имеют большого самостоятельного значения. С одной стороны, это вроде бы сатира на «независимые» фильмы в духе Олтмена, в первую очередь «Короткий монтаж» («Срезки») — эта лента очень щедро цитируется или, точнее, пародируется, включая финал с лос-анджелесским землетрясением. С другой стороны, это нечто вроде лесбийской мелодрамы. Рецензент San Francisco Chronicle, вообще, определил жанр картины, как «комедийный триллер». Но я не случайно говорю «вроде». К событиям этого фильма не приклеиваются жанровые этикетки, поскольку жанровая структура создается в результате определенных «искажающих действительность» манипуляций. Здесь — посекундно продемонстрированная, без пропусков, умолчаний и добавок история ревности и убийства. Что касается знаменитых актеров, занятых в картине, то они «как бы» не играют и «как бы» импровизируют свои диалоги.

Главный герой, конечно, сам режиссер. Ему удалось превратить изначально «головной», экспериментальный проект в захватывающее кино. Правда, американские критики почти единодушно пришли к выводу, что эксперимент этот самодостаточен и не сулит массового прорыва к новым горизонтам — мол, «один раз получилось, и точка». Но можно высказать и другое предположение: перед нами первый образец художественного кинематографа XXI века.

ДМИТРИЙ КОММ

Прыжок тигра

Велик соблазн сказать, что тигр подкрался незаметно. Но на самом деле неожиданности не произошло. Вукся-пьян, старейший и самый популярный киножанр Юго-Восточной Азии, объединяющий исторический фильм, кино о боевых искусствах и фэнтези, благодаря картине режиссера Ан Ли «Крадущийся тигр, невидимый дракон», прорвался к массовому зрителю в Европе и Америке. Прорыв можно было прогнозировать уже после успеха «Матрицы», заимствовавшей многие приемы этого жанра. Вукся-пьян, чаще всего неточно переводящийся как «кинематограф боевых искусств», обречен был оказаться третьим этапом знакомства западных зрителей с гонконгским кино — после реалистичных кунфу-боевиков Брюса Ли и гангстерских драм Джона Ву.

Вопрос был лишь в масштабах триумфа. И — вот чего никто не предвидел — «третья волна» оказалась девятым валом. Ни Брюсу Ли, ни Джону Ву не снились сборы в 153 миллиона долларов и четыре «Оскара». Впервые у касс американских кинотеатров выстраивались очереди, чтобы посмотреть фильм на китайском языке с субтитрами. На оскаровской церемонии казалось, что Киплинг посрамлен и Восток с Западом наконец сошлись, объединенные искусством.

Ву-кся — старинный жанр, пришедший в кино из постановок Пекинской оперы (отсюда театральность и полеты при помощи тросов) и романов о боевых искусствах. Действие их, как правило, разворачивалось в фэнтезийном пространстве, выдаваемом за древний Китай, а герои были представителями «мира боевых искусств» — самой замкнутой и мифологизированной касты китайского общества. Соответственно, целью этих героев являлся контроль над «миром боевых искусств» или, на худой конец, поиск какого-либо атрибута, позволяющего этот контроль устано-

«Крадущийся тигр, невидимый дракон»
(Crouching Tiger, Hidden Dragon)
По роману Ван Дулу
Режиссер **Ан Ли**
Авторы сценария **Ван Хюйлин, Джеймс Шеймус, Цай Куоцзюн**
Оператор **Питер Пяо**
Композитор **Тан Дун**
Постановщик боев **Йен Вупин**
В ролях: **Чоу Юнь-фа, Мишель Йео, Чжан Зии, Чен Пейпей**
Edko Films, Zoom Hunt Productions, China Film Co-Production Corp., Asian Union Film Ltd.
Тайвань — Гонконг — Китай — США
2000

вить, например, древней рукописи с описанием «непревзойденного стиля кунфу». Романы эти, своего рода азиатские аналоги «историй плаща и шпаги», сочинялись и авторами XX века. К числу последних принадлежит Ван Дулу, по роману которого снят «Крадущийся тигр». Приход коммунистов к власти в Китае прервал развитие жанра. Коммунисты запретили его, объявив «буржуазным и вредным для трудящихся». Ван Дулу, как и десятки других китайских писателей, не опубликовал больше ни строчки. Традицию продолжили гонконгские писатели и кинематографисты (герои «Любовного настроения» Вонг Карвая как раз заняты написанием романа в жанре ву-кся).

В кино истории о боевых искусствах прошли путь от похожих друг на друга, как близнецы, канонических постановок студии Shaw Brothers до эстетически разнообразных ревизионистских картин представителей новой волны. Медитативный «Прах времен» Вонг Карвая, провокационно эротичный «Меченосец-2» Чинг Сютунга, циничный и жестокий «Выжженный рай» Ринго Лама, по-феллиниевски фантасмагорическая «Бабочка и меч» Майкла Мака — этот далеко не полный список лучших гонконгских фильмов 90-х о боевых искусствах доказывает, что жанр оказался удобным полигоном для реализации самых разных художественных концепций.

Тем не менее эти картины продолжали оставаться неконвертируемыми на Западе из-за специфической поэтики, заставлявшей неподготовленного европейского зрителя квалифицировать их как сказочные. (Я сам давал посмотреть фильмы о боевых искусствах двум известным нашим кинокритикам и получил их обратно с эпитетами «сказочка» и «детское кино»; а в «детском кино» руки-ноги рубили и кровь хлестала фонтанами!) Речь идет в первую очередь о постановке боевых сцен, во время которых герои проводят больше времени в воздухе, чем на земле, а их способности далеко выходят за рамки реального. Пробежки по стенам и потолкам, сражения на верхушках деревьев и парение в воздухе отнюдь не являются чем-то необычным для этих фильмов.

Однако невероятные способности героев не имеют ничего общего с фантастикой. Скорее, это гипербола, подобная тем, что встречаются в былинах. В том, что Илья Муромец может схватить Идолище Поганое за ноги и начать побивать им вражеское войско, нет ничего невероятного. Достаточно посмотреть соревнования по акробатическому рок-н-роллу, чтобы убедиться: атлету и вправду под силу размахивать другим человеком, как дубиной. Сказитель просто допускает поэтическое преувеличение: «где махнет — улица, отмахнется — переулочек». Так же обстоит дело и с ву-кся-пьян. Те, кто видел фильмы Джеки Чана, знают: человек на самом деле может бегать по стенам. Авторы фильмов о боевых искусствах просто используют гиперболу, заставляя своих героев при помощи тросов пробегать по отвесным стенам изрядные расстояния. Для азиатского зрителя «полеты» не признак того, что персонаж наделен сверхъестественными силами, а просто очень высокие прыжки великих мастеров кунфу. (Иногда на экране появляются сказочные герои — колдуны, чудовища, ожившие мертвецы, и фильм приобретает черты фэнтези. Но сражаться с нечистью герои все равно будут с помощью боевых искусств.)

Тайванец Ан Ли за годы работы в Голливуде приобрел репутацию всеядного хамелеона, которому равно доступны и эстетика викторианской мелодрамы («Разум и чувство»), и духовные метания американских шестидесятников («Ледяной ветер»), и реалии гражданской войны между Севером и Югом («Гонка за дьяволом»). В «Крадущемся тигре» режиссер ступил на территорию жанра, в котором, будучи китайцем, должен был чувствовать себя органичнее всего. Ан Ли неоднократно говорил в интервью, что с юных лет мечтал сделать фильм о боевых искусствах. И по всем формальным признакам «Крадущийся тигр, невидимый дракон» является таковым. Название, отсылающее к стилям кунфу, действие, разворачивающееся среди мастеров боевых искусств, поиски древнего меча Зеленая Судьба, наконец, пресловутые полеты — все это позволяет уверенно идентифицировать картину, как относящуюся к жанру ву-кся. Ан Ли также утверждал, что стремился воплотить на экране «абстрактный Китай, порожденный фантазией». Косы у мужчин и стиль одежды позволяют определить, что действие происходит после маньчжурского нашествия, но дальнейшей конкретизации фильм не допускает, да она и не требуется. История запу-

танных отношений между великим воином Ли Мубаем, его боевой подругой Шульен, юной аристократкой Джен и благородным разбойником по кличке Темное Облако могла случиться и в девятнадцатом столетии, и десятью веками ранее; бег времени мало влиял на уклад Поднебесной.

На первый взгляд кажется, что Ан Ли снова сумел проявить хамелеонские качества и прибавить к своей коллекции жанров еще один. Однако чтобы понять причины успеха «Крадущегося тигра», нужно говорить не столько о его сходстве с другими образцами кино о боевых искусствах, сколько об отличиях.

Обозреватель газеты Variety Дерек Элли первым обратил внимание на распределение кассовых сборов картины. Выяснилось, что наибольшим успехом «Крадущийся тигр» пользовался в Америке и Европе, значительно меньшим (по местным меркам) — в Южной Корее; что касается других регионов Юго-Восточной Азии, включая Гонконг и Тайвань, то там сборы были «особенно разочаровывающими». Это позволило ему сделать вывод о том, что фильм был принят зрителями прозападной ориентации (к которым с оговорками можно отнести и аудиторию Южной Кореи), но прохладно встречен собственно азиатской публикой.

В самом деле, по канонам ву-кся-пьян «Крадущийся тигр» должен быть оценен ниже среднего. И сюжетная структура, и характеристики персонажей, и постановка боевых сцен должны были смутить азиатского зрителя. К хореографии Йен Вупина, классика кино боевых искусств, претензий быть не может. Вопрос в съемке и монтаже. Гонконгские режиссеры всегда стремились, чтобы воздушные сальто-мортале в их фильмах выглядели реалистично. Полет снимался несколькими камерами с разных точек (или одной камерой, но с несколькими дублями), и монтаж производился по принципу клипа. За две-три секунды перед зрителем мелькало несколько монтажных склеек. Прыжок, план снизу, план сбоку, удар на крупном плане, приземление. Ошеломленный зритель не успевал осознать, что в этом полете герой умудрялся нарушить чуть ли не все законы физики.

Ан Ли снял боевые сцены длинными средними и общими планами. При этом вся неестественность полетов оказалась акцентированной. Зритель ясно видит отсутствие мускульного усилия в момент, когда герои отталкиваются от земли, и замечает, как они болтают ногами, стараясь нащупать точку опоры при приземлении. Несмотря на то что все трюки были исполнены при помощи традиционной техники полетов на тросах (лишь для финального падения героини в пропасть использовался «синий экран»), никакого ощущения реализма не возникает; напротив, полеты кажутся смоделированными на компьютере и разворачивающимися, как в «Матрице», в некоем виртуальном пространстве.

Это почувствовали и многие рецензенты. Так, критик из Time мучительно подбирает слова, чтобы объяснить своим читателям, какое сногсшибательное зрелище он посмотрел, и наконец находит их: оказывается «Крадущийся тигр» — «это «Матрица», встречающаяся с Дэвидом Лином»! Такая характеристика схожа с некоторыми статьями в российской прессе, описывающими фильм, как «сказку», куда «для постановки боев были приглашены мастера спецэффектов (!) из «Матрицы».

Утрированная ненатуральность воздушных кульбитов в фильме привела к тому, что в восприятии европейцев они стали выглядеть не как исполненные реальными людьми в реальном пространстве (все актеры исполняли трюки сами, без дублеров), но как тотальный спецэффект, очередной после «Матрицы» шаг на пути виртуализации экранной материи. «Крадущийся тигр» оказался иллюстрацией популярной теории о «невесомом теле». Согласно ей, время твердо стоящих на земле, мускулистых героев, которых воплощали Шварценеггер или Сталлоне, осталось в 80-х годах. Герои 90-х — парящий в воздухе Итон Хант из фильма «Миссия невыполнима» или легко взмывающий над небоскребами Нео из «Матрицы» — не ощущают земного притяжения и существуют в некоем цифровом пространстве, где законы физики преодолеваются одним усилием воли. В фильме Ан Ли герои уже не просто парят, но летают, как ракеты, над крышами домов и лесными чащами, и несомненно, что именно это обстоятельство способствовало как успеху фильма на Западе, так и неудаче на Востоке.

Другое дело, что можно спорить, стремился ли режиссер достичь такого

спецэффекта сознательно или он не вполне компетентен в жанре боевых искусств (трудно обвинить в некомпетентности и лучшего оператора Гонконга Питера Пяо, снимавшего такие шедевры, как «Убийца» Джона Ву и «Терракотовый воин» Чин Сютуна).

Что действительно получилось случайно — так это полюбившийся западным зрителям феминистский оттенок картины. Женщин в последние годы активно приглашают в фильмы о боевых искусствах — это связано и с повышением их роли в гонконгском обществе, и с тем, что актрисы-звезды в Азии стоят намного дешевле своих коллег мужчин, — но Ан Ли превзошел всех. В «Крадущемся тигре» все развитие действия определяется женскими персонажами, исполнительницы которых олицетворяют три актерских поколения в боевом кино. Младшее поколение представляет сыгравшая строптивого «дракона» двадцатилетняя китайская актриса Чжан Зии, открытая год назад Чжаном Имоу и потому окрещенная «новой Гон Ли»; среднее — гонконгская суперзвезда Мишель Йео, находящаяся в расцвете своей красоты и славы; наконец, старшее поколение воплощает и вовсе легендарная личность — Чен Пейпей, первая женщина, допущенная в 60-е годы в кино боевых искусств (она сыграла злодейку Нефритовую Лису). На фоне бесстрашно сражающихся женщин тяжеловесный и почти лишенный боевых сцен персонаж Чоу Юнь-фа выглядит надоедливым резонером, одержимым маниакальной страстью к поучениям.

На самом деле Ан Ли не думал ни о каком феминизме. На главную роль он планировал пригласить Джета Ли, звезду дюжины фильмов о боевых искусствах, чье присутствие уравновесило бы женскую линию и позволило продемонстрировать, что герою, действительно, есть чему учить. Однако Джет Ли, связанный контрактом на съемки в «Ромео должен умереть», отказался. Если бы режиссеру был важен успех в Азии, он мог пригласить другого актера, искушенного в этом жанре, например, каннского триумфатора Тони Люна, в свое время блестяще проявившегося в «Прахе времен» и «Бабочке и мече». Но Ан Ли оглядывался на Америку, где знали лишь трех китайцев — Джета Ли, Джеки Чана и Чоу Юнь-фа. По собственному признанию, он подумывал о Джеки Чане, но потом все же пригласил Чоу Юнь-фа, не владевшего кунфу и никогда не снимавшегося в фильмах о боевых искусствах, и даже переписал под него сценарий. В итоге великий воин Ли Мубай остался без дела, весь экшн взяли на свои хрупкие плечи женщины, европейцы получили знакомое лицо на экране, но азиаты, моментально просекающие лажу в боевых сценах, не простили надругательства над героем.

Наконец, Ан Ли, умеющий из любого сюжета вытащить мелодраму, умышленно нарушил соотношение между боевыми и лирическими эпизодами в пользу последних (в классическом ву-кся-пьян должно быть наоборот), чем привел фильм к обожаемой американцами жанровой формуле «любовь на фоне эпохи». Европейцам же была подарена возможность интерпретировать месседж фильма в католическом духе — как метафору борьбы добра и зла за душу героини. Подобная интерпретация может быть применима к каждому второму фильму о боевых искусствах, в особенности к тем, где речь идет о выборе молодым бойцом Учителя, и всегда неправильна, ибо выбор Учителя в восточной традиции есть не выбор между добром и злом, а выбор между подлинным и ложным знанием. Но сама возможность такой трактовки способствовала теплому приему картины в Европе.

Таким образом, успех «Крадущегося тигра, невидимого дракона», отчасти обязанный умелой игре Ан Ли на разнице культурных кодов Европы и Азии, а отчасти — стечению обстоятельств, не привел к экстатическому слиянию Востока и Запада. Азия в очередной раз с недоумением наблюдает за восторгами чудаковатых «белых дьяволов» и в очередной раз готовится воспользоваться плодами этих восторгов, а именно — инвестициями в кино боевых искусств и спросом на его актеров, режиссеров и хореографов боев. Фильм Ан Ли уже подвиг Цуй Харка на создание римейка-сиквела своей классической картины 1982 года «Зу: воины с волшебной горы»; новая лента будет называться «Легенды Зу», а главную роль в ней сыграет Чжан Зии. Еще один исторический эпос запущен в Южной Корее, он называется «Воины», и в нем тоже снимается Чжан Зии.

Тигр крадется...

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Изгнанный из «Макдоналдса»

Прошлый год, похоже, войдет в историю Голливуда как год двух удачных «двойных захватов»: по два хитовых фильма выпустили Стивен Содерберг («Эрин Брокович» и «Траффик») и Роберт Земекис («Что скрывает ложь» и «Изгой»). Если Содерберг уже успел собрать хороший урожай призов, то Земекис явно больше преуспел в кассовых сборах: к концу года две его картины в сумме собрали всего на сто с небольшим миллионов меньше, чем год назад «Звездные войны. Эпизод I. Скрытая угроза».

Успех «Лжи» и «Изгоя» симптоматичен, помимо прочего, еще и тем, что в обоих фильмах Земекис использует один и тот же прием. Точно так же, как «Что скрывает ложь» балансирует между хичкоковским детективом и мистическим триллером, «Изгой» одновременно умудряется быть и фильмом-робинзонадой, и мелодрамой, причем в отличие от первой картины жанровые части здесь четко разделены: средняя (большая) часть «Изгоя» рассказывает о жизни Чака Ноланда (Том Хэнкс) на необитаемом острове в Тихом океане, а начало и конец — о его работе в FedEx и романе с Келли (Хелен Хант). Сколько бы ни кривились критики в связи с этим смешением правил, зритель — как показывают сборы — готов получить «два в одном».

«Изгой» *(Cast Away)*
Автор сценария **Уильям Броулес-мл.**
Режиссер **Роберт Земекис**
Оператор **Дон Берджесс**
Художник **Рик Картер**
Композитор **Алан Силвестри**
В ролях: **Том Хэнкс, Хелен Хант, Ник Сирси, Кристофер Нот и другие**
20th Century Fox — Dream Works — Image Movers — Playtone
США
2000

У последних фильмов Земекиса, однако, есть еще одно сходство, подметить которое американские зрители имели куда больше возможностей, чем русские. Речь идет не о самих картинах, а об их рекламных роликах.

Как любая реклама, рекламный клип всегда обманывает. Он обещает зрелищный, динамичный боевик, но при этом все стóящие сцены почти полностью помещаются в двухминутном ролике. Он обещает смешную пародию, но в фильме смех вызывают от силы два-три эпизода, те самые, уже знакомые по рекламе. Он обещает... мало ли что он обещает, но он

всегда врет. Потому что в фильме всегда есть недосказанность, неясность — что-то, чего не ждешь, посмотрев ролик.

Похоже, что Земекис стал первым режиссером, решившим порвать с этой традицией. Рекламный клип к «Что скрывает ложь» сразу показал нам подлинное лицо персонажа Харрисона Форда (это все равно что в ролике «Обычных подозреваемых» объяснить, кто же такой Казер Сози). В клипе к «Изгою» Земекис раскрыл другую тайну — композиционную. С самого начала нам дали понять и то, что герой Тома Хэнкса попадет на необитаемый остров (что ясно и из оригинального названия фильма), и то, что он вернется домой и узнает, что у его любимой совсем другая жизнь. Тем самым Земекис отменил целых два эффектных хода: неожиданное кораблекрушение и столь же неожиданную неверность героини. Это то же самое, как если бы Хичкок в ролике «Психоза» показал, что Джанет Ли убьют еще до середины фильма.

Хичкок, как известно, прилагал все усилия, чтобы очередной сюжетный ход стал неожиданным для зрителя. Земекис прилагает почти все усилия, чтобы этот ход неожиданностью быть перестал. Это, конечно, не случайно.

Земекис считает, что зрителя надо не столько уважать, сколько ублажать. Нужно создать ему максимальный комфорт, избавив от слишком сильных потрясений. В самом деле, все зрители знают, что «Титаник» потонет, но это не помешало фильму Кэмерона собрать свой рекордный урожай. Крупное голливудское кино все больше и больше становится предсказуемым зрелищем. И наличие исключений типа «Шестого чувства» М.Найта Шиамалана служит только подтверждением правила. Недаром в одном из недавних интервью Роберт Земекис сказал: «Люди хотят в точности знать, что они увидят еще до того, как пойдут в кино. «Макдоналдс» чудовищно популярен лишь потому, что в меню нет сюрпризов и вы всегда уверены, что именно будете есть».

Формальная задача, стоявшая перед Земекисом, была такова: на сюжет, известный зрителю, снять двухчасовой фильм, который держал бы публику в напряжении до самого финала.

Надо ли говорить, что с этой задачей Земекис справился. Прежде всего потому, что сюжет робинзонады более всего интригует не вопросом «что будет дальше?», а вопросом «как он будет выживать?». Поэтому всю среднюю часть фильма Чак Ноланд будет добывать огонь, вить веревки, учиться охотиться и пытаться выйти в океан на подручных плавсредствах.

Дело, однако, в том, что робинзонада всегда была интересна не только авантюрной составляющей, но и идеологическими наслоениями. Классический роман Даниеля Дефо рассказывал о том, что человек нового времени может отделить себя от природы, используя достижения наук и ремесел. Вторая по значимости робинзонада — «Таинственный остров» Жюля Верна — наполнена духом коллективизма и фактически утверждает, что человек не может сохранить разум в одиночку, капитан Немо выглядит настоящим безумцем по сравнению с колонистами. Антиробинзонады XX века «Повелитель мух» Уильяма Голдинга и «Пятница» Мишеля Турнье последовательно подвергают сомнению оба тезиса. Земекис демонстративно от них отрешается: его Робинзон не строит себе дом, не изготовляет орудия труда и, разумеется, не интересуется полезными ископаемыми. Если верить фильму, все что от него потребовалось — это научиться разжигать огонь и плести веревки. И потому центром картины становится общение Чака с Уилсоном — волейбольным мячом фирмы Willson, на котором остался кровавый отпечаток его ладони, напоминающий человеческое лицо, и с которым он беседовал все три года жизни на острове.

Впервые Уилсон понадобился Чаку Ноланду, когда он уже совсем отчаялся добыть огонь трением. Собственной кровью дорисовав на мяче рот и глаза, он обрел вдохновение и получил искру божественного пламени. Божественного — потому что, конечно, эта сцена представляет нам краткий реферат на тему зарождения идеи Бога в первобытных обществах. Непредвзятый зритель не может не заметить, что Уилсон, конечно, не столько «воображаемый друг», сколько языческое божество, даже удивительно, что Чак не соорудил ему алтарь. Если вспомнить, какое значение герой Тома Хэнкса придает выброшенной на остров FedEx-ской посылке с нарисованными крыльями, то станет понятно, что робинзонада для Земекиса — прежде всего способ рассказать о возрождении в со-

временном человеке религиозного и мистического чувства. Обращение к подобной тематике, конечно, неудивительно после такого религиозного фильма, как снятый Земекисом три года назад «Контакт». Именно это скрытое послание и отличает «Изгоя» от какой-нибудь телеигры наподобие «Выжившего» (Survivor), пользующегося бешеной популярностью в Америке.

Земекис, однако, слишком коммерческий режиссер, чтобы огорошить американского зрителя сообщением о том, что человек сам создает себе богов из подручных материалов и собственной крови. И именно для того чтобы замаскировать эту идею, ему и потребовалась вторая, мелодраматическая, часть. Разговаривая с Уилсоном, Чак рисует на стене портрет Келли, словно утверждая, что главным в его жизни является любовь к оставшейся на родине невесте. И поэтому Земекису нужны последние двадцать минут фильма — эти любовные терзания, разговоры, страдания и разлука, — словно Робинзон Крузо неожиданно попал в «Неспящих в Сиэтле» или «Вам письмо». Избежав стереотипного хэппи энда (невеста кидается на шею возлюбленному, и они сливаются в поцелуе), Земекис все равно сумел успокоить аудиторию, в финале фильма вернув ее к привычной голливудской жвачке объяснений, любви и измен и заставив забыть об одиночестве, отчаянии и изгойстве своего Робинзона.

ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Фотослед истории

«Старый альбом»
Автор сценария и режиссер **А.Шипулин**
Оператор **В.Суслов**
Студия «Шипулин & Исьемин»
Россия
2000

Первая мировая война, последняя война царской России, практически стерлась из национальной памяти кровавыми революционными потрясениями, за ней последовавшими. Мы помним Куликовскую битву и Ледовое побоище, войну 1812 года и переход Суворова через Альпы, потому что эти исторические реалии были востребованы той идеологией, в рамках которой долгое время существовала наша история, точнее, были для нее безопасны в силу своей временной отдаленности. А про первую мировую войну знаем только, что она была империалистическая и продемонстрировала слабость умирающего режима. Славные победы и бесславные поражения русского оружия в той войне померкли на фоне краха Российской империи и зарождения нового государства. Главным оказалось не то, как и за что воевали, а на чью сторону — большевиков или их противников, красных или белых — позже переходили.

Картина А.Шипулина «Старый альбом» — поиск нового ракурса в разговоре о событиях первой миро-

вой войны. Художественно-документальное пространство фильма свободно от навязывания готовых сентенций, оно открыто для диалога. Этот фильм — приглашение к размышлению, начало трудного разговора на выбранную тему.

Открытость авторской позиции не означает расплывчатость или отсутствие режиссерской концепции, а продиктована стремлением к объективности, к пониманию того, что В.Соловьев назвал «идеей нации», которая заключается не в том, что нация думает о себе во времени, а в том, что Бог думает о ней в вечности. Автор картины предлагает нам внимательно вглядеться в запечатленные на пожелтевших от времени фотографиях лица участников той войны — солдат, офицеров, сестер милосердия, — чтобы по возможности непредвзято восстановить историческое течение жизни, восполнить бедность наших представлений о самих себе и о нашем прошлом.

Картина начинается прологом: «блошиный рынок» современного мегаполиса — смешение стилей и языков. Камера выхватывает из беспорядочного скопления предметов то фарфоровые фигурки, одомашненные образцы сталинского ампира, то стеклянные пасхальные яйца — свидетельства идеологических перемен, то плакат с Лениным, показывающим публике непристойный жест — знак современных свобод. В поле зрения попадают то озабоченные лица снующих людей, то напряженное лицо девочки-скрипачки, зарабатывающей на жизнь исполнением полонеза Огиньского. И вдруг среди сора рассыпавшихся пластмассовых пуговиц — старый фотографический альбом, хранящий бесценные исторические свидетельства — 347 фотографий, сделанных с декабря 1914 года по июль 1916-го. «Я Альбом, я жду...» В шумном карнавале современной российской жизни нашелся человек, «услышавший» альбом и ответивший на его призыв. Альбом становится героем картины, от имени которого ведется повествование. Прием, разумеется, игровой, но фотографии-то подлинные, документальные.

Фотографический снимок — способ остановить мгновение, расчленив неуловимое движение жизни. Камера, повторяя медленное скольжение взгляда по снимку, будто оживляет застывшую картинку, наполняет ее жизнью. Такого рода оживление — основной принцип работы режиссера, предполагающий бережное отношение к самой природе фотографии как клеточке документа.

Прикоснувшись к одному из самых сложных и трагических событий русской истории, режиссер словно прячется за сказочно-лубочным стилем закадрового текста, произносимого Альбомом. Альбом играет в фильме роль Иванушки-дурачка, архетипического героя русского фольклора, которому многое позволено и все прощается, потому что за его простосердечными россказнями скрыто понимание чего-то по-настоящему важного для русского национального самосознания. Кто бы еще, кроме него, мог позволить себе, не боясь быть гневно оспоренным, объяснить поражение Австро-Венгрии в начале войны тем, что солдаты — чехи и словаки — свою империю-мать не любили, воевать не хотели и сдавались в плен. Веселая немецкая песня сопровождает панораму города Перемышля. Следующие кадры — взорванный мост и разбитый австрийский бронепоезд, документальные свидетельства русских побед — «плывут» перед зрителями в волнах песни «Славны турки, славны шведы...» в исполнении мужского хора Спасо-Преображенского Ставропигиального монастыря. Антиномия музыкальной веселой легкости и изобразительной драматичности не нуждается в дополнительных объяснениях. Альбом описывает зафиксированные на пленке события, не делая прямых философско-исторических обобщений (их присутствие в картине может быть только разгадано зрителями, так же как в сказке мы угадываем постулаты народной мудрости). Исторические справки о судьбах генералов или о передвижении войск предельно лаконичны и лишены оценочных заключений. Введение сказочного по происхождению приема в ткань документального фильма позволяет автору немного пофантазировать без опасений быть уличенным в неправдоподобии. Как известно, сказка — ложь, да в ней намек... Пример подобной мифотворческой фантазии — рассказ Альбома о том, как он в один день побывал в руках у императора и наследника престола, а его владелец, вольноопределяющийся Марков, был ободрен и похвален самим государем. Эта фольклорная новелла делает всех действующих лиц одинаково важными для истории: царь поднимает на фронте боевой дух солдат, генерал Брусилов командует вверенными ему войсками, а штабной писарь Восьмой армии Марков принимает военные снимки и печатает на «Ундервуде» подписи к ним. Каждый ну-

жен и каждый значителен на своем месте. С фотопортретами русских генералов — Стогова, Сухомлина, Деникина — соседствуют фотографии хозяина альбома Маркова, типажно похожего на революционера-разночинца — круглые очки, русая борода, сосредоточенное выражение лица.

Правда, подчас лубочный стиль закадрового комментария входит в противоречие и со строгим репортажным стилем самих фотографий, и с нейтрально спокойной манерой их показа, что нарушает художественную цельность картины. В то же время саму идею поручить рассказ альбому нельзя назвать неудачной и противоречащей общей идее фильма. Комментарии героя-сказителя создают определенное настроение, но не мешают свободе зрительского восприятия. Каждый зритель считывает с изображения свои смыслы, выстраивает собственные ассоциативные ряды. По-видимому, в возможности многослойного восприятия представленных фотографий и заключался авторский замысел.

Так, череда снимков, рассказывающих о стремительном отступлении русской армии после блестящей победы генерала Брусилова (знаменитого Брусиловского прорыва), заставляет задуматься о причинах, породивших столь странное сочетание блестящей победы и позорного отступления, почти бегства. Ведь в военных событиях, как в зеркале, отразилась трагедия раскола в обществе, что и привело к гибели русской армии и существующего государства. К этой же теме раскола и государственной измены возвращают нас кадры, снятые во время подготовки войск к приезду на фронт Николая II. Яркий солнечный день, привокзальная площадь, Брусилов беседует с офицерами штаба. Альбом сообщает, что Брусилов, узнав о том, что противник применил газовую атаку, заказал для своих солдат противогазы. «Противогазы в армию так и не поступят, и девять тысяч солдат погибнут», — не меняя констатирующей интонации, продолжает Альбом. Гибель солдат — немая, но впечатляющая иллюстрация деятельности военно-промышленных комитетов под руководством А.Гучкова, в недрах которых потерялся не один миллион рублей. Впечатление от победы, обернувшейся поражением, настолько сильно, что трудно удержаться от предположений о том, как могло бы повернуться колесо истории, если бы успех Брусиловского прорыва удалось удержать. До Февральской революции, которая вряд ли была бы возможна на фоне военных побед, оставалось всего полгода, но если бы верного царю Брусилова не предали, то, может быть, и не было отречения от престола и всего, что за этим последовало. Но известно, что сам Брусилов, один из самых талантливых и преданных царской власти генералов, отказался от участия в белом движении и служил большевикам, написав А.Деникину, что «правительства меняются, а Россия остается».

Композиционно монтажная выборка фотографий составлена таким образом, что два приезда Николая II на фронт становятся кульминационными моментами повествования, подчеркивающими все острые и больные вопросы истории: раздвоение национального сознания, отмеченное еще в 1909 году авторами знаменитого сборника «Вехи», недоверие дворянства царю, символически обозначенное фигурой великого князя Николая Николаевича — одного из главных оппозиционеров. Кинорассказ о приезде царя с цесаревичем сопровождается хоровым пением а капелла «Царь могучий, царь державный...», чувствуется всеобщая радость и ликование. «К службе тогда готовили с детства, и считалось, что десять лет — хороший возраст для знакомства с военной жизнью», — бесстрастная историческая справка Альбома, свидетельствующая о верности царя русским традициям. Под звуки российского гимна «Боже, царя храни...» Николай II награждает Георгиевскими крестами Железную роту генерала Деникина, чуть позже в рифму к этому снимку мы увидим самого царя, до слез растроганного вручением ему Георгиевского креста четвертой степени. Это произошло уже во второй приезд Николая II на фронт, когда армия, лишенная поддержки внутри страны, голодала и отступала, а «карьеризм, зависть, интриги, личные интересы» генералов в Ставке «загубили общее русское дело».

Групповой снимок офицеров с царем. Кажется, что император в терновом венке — так причудливо переплелись за ним голые осенние ветки. И никаких закадровых комментариев — только безмолвные фотосвидетельства: все меньше на экране бравых военных и стройных полков, все больше убитых и раненых и все чаще и чаще попадают в кадр голодные солдаты и измученные пленные.

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

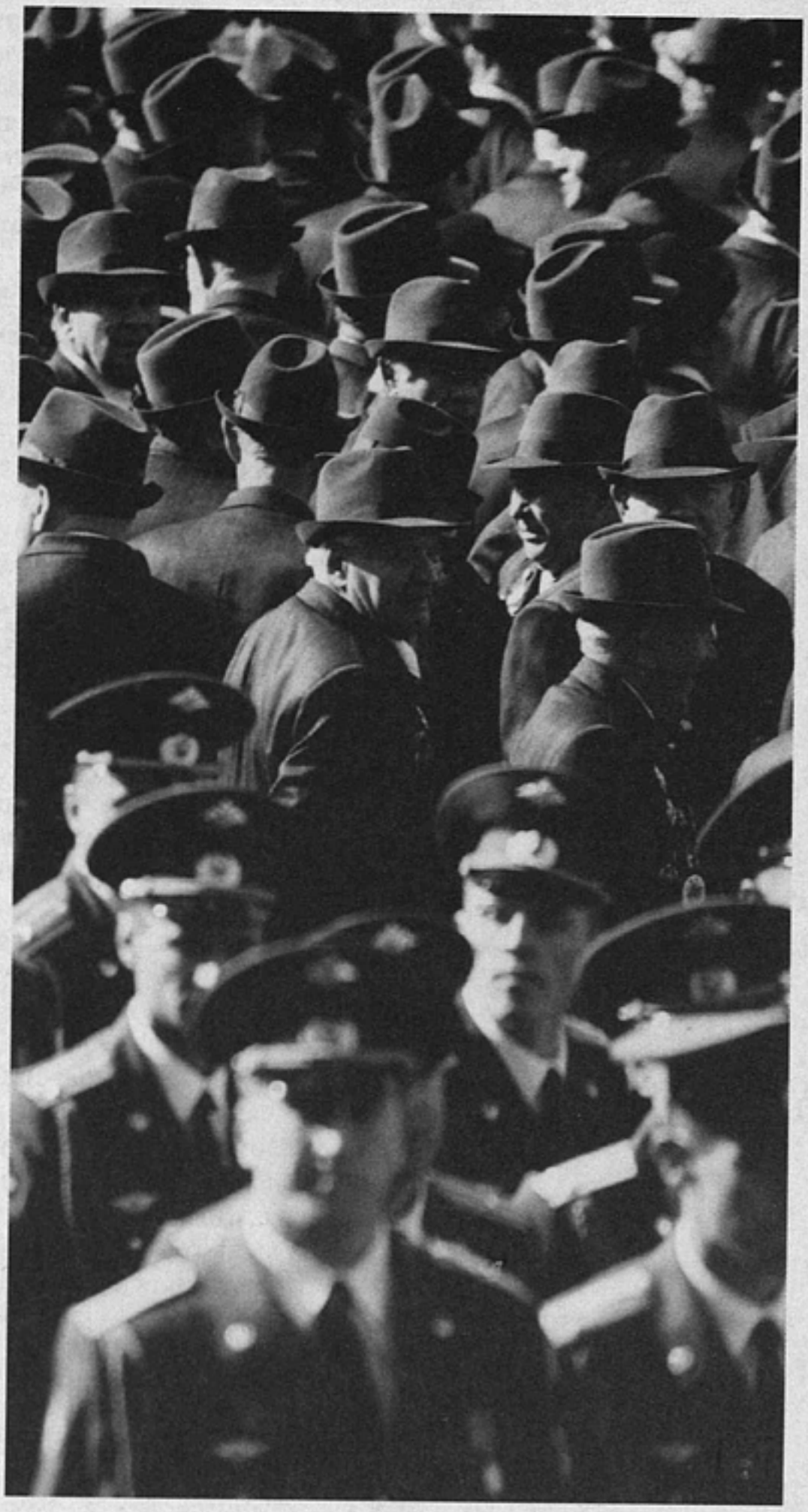
Этот День Победы

Марш ветеранов на Красной площади в День Победы. Документалисты не впервые обращаются к этой теме — она взывает к тому, чтобы быть запечатленной. В ней есть истинная, непридуманная драма. Ветераны войны. Старики. Ноги не гнутся, руки дрожат. Но это их Победа. Несколько лет назад на ЦСДФ режиссер В.Трошкин снял фильм «Последний парад», обнаживший контраст тяжелых для стариков изнурительных тренировок и ритмического единства колонны ветеранов, четко печатающих шаг на Красной площади. Они снова смогли. Они победили.

А «Марш Победы» Тофика Шахвердиева, где тоже есть и тяжесть репетиционной шагистики, и собственно марш Победы, словно бытовой фильм. Он о веселых людях, которые проводят какое-то время вместе, вспоминают, в парке качаются на качелях, ездят на лошадках, сидят дома за праздничным столом, примеряют пиджаки, фасонятся, шутят, подчас почти опасно, поют песни. Здесь эпизодов, которые можно было бы назвать, как и назван один из них, «Передышка», больше, чем самих маршей.

И хотя у войны не женское лицо, в этом фильме не случайно главный персонаж — женщина. Не герой, а героиня выбрана солисткой картины — Людмила Ивановна, бывшая медсестра, еще не увядшая, красивая. Она здесь подчеркнуто главный персонаж, но это лицо не выкадрировано в отдельный план, она всегда с ними, со всеми, среди них. «Господи, помоги пройти...» — крестится она, стоя в шеренге ветеранов на репетиционном плацу в начале фильма. И в этом и беспомощность, и преодоление. Как у них у всех.

Людмила Ивановна знает, что ее снимают больше других, и слегка, а подчас и чрезмерно играет на камеру, но даже в этой дилетантской игре



«Марш Победы»
Автор сценария, режиссер, оператор Т.Шахвердиев
Студия «ТШ»
Россия
2000

есть документальная подлинность, ей хочется показаться, «засветиться»: а мы, мол, такие, вот такие-растакие... Людмила Ивановна просит руководителя: «Уберите из моей шеренги красную шляпу, она мне весь строй путает. Я подошла к ней и говорю: «Мадам, шляпа к вам идет, но вы плохо ходите». Рассказывает смешную историю, как к ней пришел в гости соискатель руки, принес пиво, а уходя, попросил разрешения забрать пустую бутылку. Вспоминает: «Мне было шестнадцать лет, я закончила медучилище и ушла на фронт... А оперировали — одного снимают, другого кладут...» Поет: «Синенький скромный платочек падал с опущенных плеч, ты говорила, что не забудешь...» — и вдруг прерывает песню: — А ведь мы забываем, все забываем...»

В фильме все и весело, и мучительно. Командир кричит: «Не по животу равняемся, а по груди! А у вас вообще живот нестандартный, после вас пойдет колбаса». Ветеран примеряет пиджак среди штабелей пиджаков на вешалках в магазине — солдат решили приодеть перед праздником. «Ну, как со спины? А как с фасада? Гожусь я для парадного расчета?» А спина горбатится, и пиджак морщится, как казенная одежда с чужого плеча. Но когда они на эти пиджаки надевают иконостасы из Звезд Героев, орденов и медалей во всю грудь, кто будет думать о морщинах!

Другой ветеран — военной выправки, с роскошными седыми усами, кавалерист и ухажер — все время поет, и всегда бодро и твердо: «В тоске и тревоге не стой на пороге...», «Мы врага встречаем просто: били, бьем и будем бить...» А потом почти так же твердо: «Когда человек гиб, он знал, что за ним лучшая жизнь будет. А теперь мы не знаем, кому лучше — нам или тем, кто погиб».

После парада Людмила Ивановна, бывшая медсестра, и бывший кавалерист с роскошными усами — он верхом на коне, она ведет коня под уздцы — «женихаются». Она: «Мебели у меня достаточно. А какая у вас пенсия?» Он: «Прекрасная». Она: «Ну, настоящий полковник...»

А в черно-белой хронике — коротком воспоминании — земля дыбом, вой самолетов, рев зениток, бегут и падают молоденькие солдатики, и красавица лошадь шарахается от разрывов и несется, как безумная и слепая, потеряв кавалериста...

В финале — Красная площадь, Парад Победы. Теперь уже через 55 лет. Годы мелькают, как мгновения. Идут молодые пехотинцы, десантники, моряки. Стройно, слитно, как один человек в непостижимом единстве ритма и воли. И несется «ура!». И дирижер взмахивает палочкой. И бьет барабан. И «Прощание славянки» сметает все мучительное и несется вдаль и ввысь.

Это День Победы!

Идут и наши ветераны. Ноги не гнутся, руки, отдающие честь, дрожат. Победа всегда давалась им непросто. Но это их Победа. «За вечный мир в последний бой...» Дай Бог, чтобы это был не последний бой. Но их все меньше. И все меньше остается сил...

Есть у меня давняя знакомая Валентина Никиткина, документалист. Она воевала. Значит, сами понимаете, сколько ей лет даже по минимуму. Живет в квартире одна. Сломала руку и ногу. Ходит на костылях и в гипсе. Мы с ней созвонились, пожаловались на свои хвори. Я говорю: «Ну что ж, Валечка, будем доживать наши жизни». А она: «Нет, Люда, будем жить, и жить весело».

Что ж это за люди такие невозможные?

Это победители. Они не сдаются.

ИСКУССТВО

толстый
журнал
для
тонких
ценителей

ИСКУССТВО

КОММЕНТАРИИ

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

Памяти Буратино

«Покемоны — явные сионисты, а также христиане и синтоисты. Все, нельзя больше детишкам из Саудовской Аравии смотреть мультики с покемонами, по их поводу выпущена фатва — запрет. Верховный муфтий страны заявил, что эти веселые японские существа «распространяют сионизм и другие религии, помимо того что пропагандируют азартные игры, запрещенные исламом». Сионизм, потому что на них изображены шестиконечные звезды, а другие религии, потому что на покемонах можно увидеть кресты и символы синтоистской религии...» — такое вот сообщение принес Интернет в конце марта 2001 года.

По ассоциации вспомнился двухгодичной давности скандал с персонажем из американской программы для малышей «Телетабиз» (она идет сейчас и по РТР под названием «Телепузики»). Пастор Джерри Фарвелл, известный своими антисемитскими, гомофобными и прочими мракобесными заявлениями (но тем не менее многие годы ведущий собственное радиошоу), усмотрел в смешном чудике по имени Тинки Винки «пропаганду гомосексуализма». Пастору вежливо напомнили, что вышеназванный малышовый кумир вообще лишен половых признаков, так как, по идее, является инопланетянином. Да и вообще программа эта предназначена для детей от двух до пяти лет и вопросы сексуальной ориентации как-то не затрагивает... Но Фарвелл был непреклонен: Тинки Винки фиолетового цвета, а это любимый цвет гомосексуалистов, треугольник на голове у бедняги — еще один символ геев, а главное, в руках у фиолетового «голубого» красная сумочка, ну совершенно дамского фасона. Вот так в подсознание малышни вбиваются гомосексуальные наклонности!

Оба примера, конечно, относятся к области клинических случаев. Однако они в гипертрофированном виде отражают ту роль, которую приобрели в современной культуре всякого рода монстрики — как правило, любимые герои мультиков или детских игровых фильмов, быстро превращающиеся в игрушечные идолы целых поколений. Они окружены аурой особого рода *религиозности*, сочетающей акцентированную условность, подчеркнутую нереалистичность (чем фантастичней, тем лучше) с трогательной верой в реальность этого персонажа, его способность к самостоятельному существованию. Конечно, все эти покемоны и телетабиз — классические симулякры, копии без оригинала, по выражению Бодрийара, и окружающая их религиозность тоже открыто симулятивная — игровая, иронически подмигивающая, а главное, абсолютно *полая*: они, эти герои, принципиально ничего не символизируют и ничего, кроме себя самих, не представляют. (В этом их принципиальное отличие от каких-нибудь Барби и Кенов, которые репрезентируют некую платоновскую идею успеха и счастья.) Вот эта пустота и пугает верховных муфтиев и пасторов-гомофобов: не видя в

этих куклах отражения собственной религиозной идеологии, они спешат припечатать их печатью дьявола, гомосексуализма, сионизма, синтоизма, американского империализма и т.п. (ненужное зачеркнуть), потому что пустота влечет незаполненностью. Она, собственно, и составляет объект этого игрового культа.

Вместе с тем, естественно, далеко не всякий монстрик становится объектом подобной — постмодерной, понятно, — религиозности. Никакой расчет не заменит обаяния, юмора, эмоциональности да и просто эстетической силы. Иными словами, искусства, чего уж там кривиться (как кривился еще Набоков в «Камере обскура»). Да, рассчитанного на «вкусы толпы», но все равно редкого, как всякое настоящее искусство. Даже американский культурный рынок, производящий ежегодно десятки, если не сотни, анимационных, телевизионных и кинематографических монстров разной степени привлекательности и вскорости (хотя часто ненадолго) заполняющий ими и их производными полки всех возможных и невозможных магазинов игрушек, — так вот даже этот переполненный рынок каждое десятилетие выдвигал не более двух-трех кумиров подобного рода.

Постсоветский культурный рынок адаптировал многие из этих объектов, но не произвел ничего своего, столь же странно обаятельного, как японские покемоны (кстати говоря, это японское слово на самом деле представляет собой искаженное английское «pocket monster» — карманное чудовище) и фёрби (говорящий зверек, похожий на мохнатого совенка), американские телетабиз или жутковатые, на мой взгляд, персонажи «Улицы Сезам» (особенно Элмо)... Однако оглядываясь на советское прошлое, видишь там по крайней мере две, но зато звездно яркие фигуры отечественного происхождения.

Это, конечно, Буратино и Чебурашка.

Причем Буратино оказался долговечнее Чебурашки: возникнув как литературный персонаж в 1936-м, он пережил множество трансформаций в диапазоне от лимонада до анекдота, но доковылял на своих деревянных ногах до дня сегодняшнего — так, в интернетовской коллекции «Анекдоты из России» (http://www.anekdot.ru) уже есть анекдот, объясняющий аварию «Курска» нестандартными действиями матроса Буратино. Впрочем, и на оскароносном «Титанике» (1998) он также поплавал: «Титаник» тонет. Выныривает Ди Каприо, оглядывается вокруг, смотрит — Чебурашка на крокодиле Гене плывет, Мальвина на Буратино залезла, Малыш на Карлсоне летит. Посмотрел Ди Каприо на свою подругу и говорит: «Все люди как люди, одному мне в любви не везет...»

Как отмечала Е.Толстая, в отличие от своего прототипа Пиноккио, который упорно хочет и в конце концов становится человеком, Буратино никаким человеком становиться не желает: «В начале сказки Буратино вызывает взрыв всеобщего энтузиазма, попав в театр кукол: марионетки раскрывают ему глаза на то, кто он такой. А в качестве венца всех усилий он получает театр в свою власть. Происходит как бы повторная, усиленная, удвоенная самоидентификация: кукла «находит себя» в том, что она кукла, актер, она как бы обрамляется двойною рамкой, играя самое себя, и на этом волшебном пути обретает свободу действий — вернее, ее иллюзию»[1]. Иначе говоря, Буратино — первый детский герой, сознательно и, главное, *радостно* избравший путь копии без оригинала, играющей пустоты как парадоксальной формы самоидентификации. Он, именно он возглавил в советской культуре победительное, веселое и нахальное шествие симулякров, доказывая всем своим обликом обаятельность, маскулинный задор и потентность неподлинного, фиктивного, принципиально *полого* существования. Парадокс этот (потентность пустоты) отчетливо развернулся в массовом сознании: несмотря на то что в сказке Толстого Буратино не проявляет никакого интереса к девчонкам и особенно недолюбливает Мальвину, в анекдотическом фольклорном эпосе деревянный нос героя приобрел однозначно сексуальное значение.

Разумеется, в рамках советской культуры на первый план вытаскивалась

[1] Толстая Е. Буратино и подтексты Алексея Толстого. — Известия АН. Серия литературы и языка. М., 1997, т. 56, № 2, с. 31.

борьба нового — в буквальном смысле слова, вчера сделанного — человека с эксплуататорами Карабасами, но сегодня-то видно, что смысл этого образа оказался куда как богаче. Недаром екатеринбургский критик Валерия Словиковская[2] заметила отражение «Золотого ключика» даже в таком недавнем фильме, как «Будучи Джоном Малковичем» Спайка Джонза. И действительно, в фильме тоже есть тайный проход за нарисованным очагом, только называется он портал, располагается за офисной мебелью и ведет тоже в некий совершенный театр — в мозг известного актера, играющего в фильме, как и Буратино в сказке Толстого, самого себя (Джона Малковича). Есть там «папа Карло», он же, впрочем, и Карабас (Джон Кьюсак), создатель театра марионеток. Более того, сюжет этой грустной комедии легко прочитывается как история превращения человека в марионетку, ведущего не к драме, а к счастью марионеточного, то есть симулятивного, бытия...

Откуда такое сходство? Ведь наверняка Спайк Джонз о русском Пиноккио слыхом не слыхивал. Дело, вероятно, в том, что Буратино — это не только полый герой-симулякр, это и особый взгляд на творца. Есть странная логика в том, что Толстой начал писать своего «Буратино» (на основе своего же, в соавторстве с Ниной Петровской, перевода «Пиноккио») в декабре 1934 года, лежа в постели после тяжелого инфаркта. И в том, что до весны 1935 года имя Буратино (назойливо напомним: марионетка) даже не упоминалось, до этого момента речь шла только о вольном пересказе Коллоди. И в том еще, что тогда же, весной 1935-го, произошел «исторический» разговор Толстого с Ворошиловым, во время которого последний разъяснил, «насколько важное упущение сделал Толстой, не показав центральной роли обороны Царицына, в которой участвовал Сталин. Толстой быстро исправляет свою оплошность и пишет «Хлеб»[3] — напомним, первую крупномасштабную вещь о великом вожде и учителе, то есть, иначе говоря, продается с потрохами, становится марионеткой. В этом контексте сказка о Буратино — о радости симуляции — оказывается формой *игровой* автотерапии циника-жизнелюба, уже, впрочем, взглянувшего в глаза смерти, но все еще уговаривающего себя, что-де не стоит бояться плетки-семихвостки, что можно быть вполне счастливым и в марионетках, и даже особенно в марионетках, если у тебя есть *свой театр* и ты, как Буратино, сам себе режиссер... Роскошной фигой в кармане выглядит на этом фоне показательное расхождение со сказкой Коллоди: у Пиноккио нос начинает расти, когда он лжет. Буратино, как все помнят, рождается с длинным носом — он *всегда врет*, всегда лицедействует, он копия без оригинала: такое его счастье! И горькой иронией оборачивается аббревиатура заглавия этой счастливой сказки. ЗК — *зэка*[4] — Золотой Ключик. Тоже, наверное, игра. Только, скорее, письма, языка, авторского подсознания.

Именно сознательно выбранная симулятивная точка обзора неожиданно придала системе характеров этой сказки и ее пространству-времени, я бы сказал, пророческий характер, если бы пророчество не зижделось на принципиальной пустотности всех образов «ЗК». М.Петровский в своей известной работе «Что отпирает Золотой ключик» из его сборника «Книги нашего детства» (М., 1986) увидел в сказке Толстого пародию на Серебряный век, и в особенности на Блока, Белого и Мейерхольда. Возможно, это и так. Но с равными основаниями можно увидеть в «Буратино» и метафору современного автору актуального социального расклада, где есть тиран Карабас, есть сервильная интеллигенция (Дуремар), есть покорная интеллигенция (марионетки из театра Карабаса), есть внутренняя и внешняя эмиграция (Пьеро и Мальвина с Артемоном), есть жулики — кот Базилио и лиса Алиса — и есть покорный «народ» (папа Карло).

Без особого труда ту же картинку можно было приложить к 70-м годам, как это сделали авторы любимого мюзикла «Приключения Буратино» (1975,

---

[2] Словиковская В. Теперь Буратино — женщина (http://gif.ru/ekb/txt_slovikovskaya_buratino.htm).

[3] Цит. по: Толстая Е. Цит. изд., с. 38.

[4] Как известно, термин «зк» — заключенный каналоармеец — входит в язык несколько раньше, в 1933 году, после публикации знаменитой книги о Беломорканале.

режиссер Л.Нечаев), где Карабас уже откровенно смешон и ничуть не страшен, зато главную песню про «Поле чудес в стране дураков» (на стихи, как все помнят, Окуджавы) поют как раз жулики — кот Базилио и лиса Алиса. Можно без особого напряга приложить всю эту систему характеров к дню сегодняшнему — заменив, предположим, Карабаса Барабаса марионеткой, которую будет дергать за ниточки Дуремар, отгоняющий пинками распустившихся котов и лис. Можно и так. И всегда актуальной и смешной будет формула хронотопа, точнее, формула, вытеснившая конкретный образ пространства, почти бессмысленная в своей универсальности, — поле чудес в стране дураков. Эта формула передается из поколения в поколение, как видно, например, из двух коротких анекдотов, между которыми слом времен: «Что общего между Брежневым и Буратино? Оба нашли пять золотых в стране дураков» и «Буратино шел по полю чудес. Навстречу ему шел Якубович. И выглядели они оба, как дураки».

Но главное, при любом раскладе над схваткой остается Буратино, неунывающий пройдоха-врун-творец-марионетка-деревяшка-пустышка-герой-победитель-кумир, никакой, всякий, любой. Ничто его не берет, ничто в нем не задерживается — все проходит бесследно сквозь его абсолютную, но совершенно не агрессивную пустоту. Симулякр-счастливчик!

В 70-е годы его было потеснил Чебурашка — полная противоположность Буратино, в сущности, даже анти-Буратино. Буратино деревянный, а Чебурашка пушистый. У Буратино острый нос, а у Чебурашки широко распахнутые глаза. Буратино нахально-маскулинный, а Чебурашка робкий и скорее женственный. У Буратино — счастливая пустота симуляции, а у Чебурашки — грустная и так и не разгаданная тайна личности: он/она непонятно кто, найденный в ящике с апельсинами. В Чебурашке оформилась на уровне архетипа та минималистская, поэтизирующая слабость — а не сила! — в равной мере антисоциалистическая и антиавангардная концепция индивидуальности, о которой лучше всего, наверное, написал Венедикт Ерофеев: «Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не загордился человек, чтобы человек был грустен и растерян».

Рядом с Чебурашкой Буратино показался вульгарным и циничным. Он, впрочем, таким и был. Умер ли он сегодня? Вопреки всему сказанному, наверное, да. Потому что перестал быть *отличным* от среды, перестал быть *монстриком*. Сегодня его исключительность стала нормой культурного выживания. Сознательно избранной *неподлинностью* сегодня никого не удивишь, даже тех, кто о Бодрийаре и слыхом не слыхивал. Но зачем нам Бодрийар, когда у нас был Буратино?

Светлая память. Без его пустоты пусто.

ЗАПИСКИ БЕГЛОГО КИНЕМАТОГРАФИСТА

М.КУРАЕВ

Интеллигенция и филистерство

Во время похорон Дмитрия Сергеевича Лихачева мне довелось быть свидетелем знаменательной сценки.

Политический Орфей, чьими песнями к тому времени окончательно пресытились горожане, давал интервью под сенью портика Таврического дворца, где только что завершилась траурная церемония.

С расчетом быть услышанным не только корреспонденткой, подсунувшей микрофон, было объявлено: «Сегодня мы прощаемся с последним интеллигентом России!»

Представляю, как расхохотался бы Дмитрий Сергеевич, если бы ему при жизни к прочим званиям преподнесли звание «последний интеллигент России».

Я любил Дмитрия Сергеевича смеющимся, смех его всегда был искренним, непроизвольным и неудержимым. Помню, как он смеялся, когда я пересказал ему услышанные по городскому радио, надо думать, тоже рассчитанные на общественный резонанс слова о преображенном городском правительстве: «Сегодня у нас в Ленсовете сложился хороший задел по лицам».

Впрочем, не до смеха, есть над чем задуматься. Кто и почему спешит нас уверить, что интеллигенция сошла с исторической арены?

Кто и почему пытается нам внушить, что усилия предыдущих поколений да, кстати, и жизнь, прожитая Лихачевым, его сподвижниками, единодумцами, их труд, мысль, все, что они исповедовали и проповедовали, как им казалось, в умах и сердцах, посеяно на камнях и разнесено ветром?

Вот уже второй год мы живем без Дмитрия Сергеевича, а интеллигенцию все хоронят и хоронят.

Кто же эти «похоронщики»?

И щебечущие на любые темы полувежественные дамы, и переполненные амбицией, убежденные в том, что им обязаны верить на слово, критики, повара газетных скандалов, и щеголи по части бойких формулировок и политических поз... Вроде бы еще вчера они сами нас уверяли, что числятся по социальной прописке интеллигентами, а теперь...

Новые ветры, новые усилия по искушению, сманиванию и разложению интеллигенции принесли заметные успехи. Что за мутантов породило наше странное время? И как их теперь именовать?..

Вопросы эти едва ли носят отвлеченный характер, речь идет о реальных процессах, называйте их как хотите — вправлением мозгов или новым мышлением, — сам процесс от этого не станет другим.

Мы видим, как из современного лексикона выдавлено и в новых словарях, быть может, будет печататься с указанием в скобочках «устар.» и слово *«народ»*, и множество от него производных — «народное хозяйство», «народные интересы», «народное достояние» и т.д. Теперь нам дают понять, что пришла пора рас-

статься и с понятием *«интеллигенция»* и отнести это слово также в разряд «устар.».

Только не хочется торопиться сдавать интеллигенцию и интеллигента... Может быть, они еще пригодятся друг другу, народ и интеллигенция, тем более что всезнающими людьми им предсказано пропадать вместе. Если партия и народ, как оказалось, едины лишь до поры и до времени, то интеллигенция и народ едины по естеству. Интеллигенции неоткуда взяться, как только из народа, это, в конце концов, образованная и совестливая его часть, да и народ без интеллигенции слеп, неразборчив, не очень здоров и, главное, беззащитен со всех сторон.

Впрочем, ответ на вопрос, что же все-таки такое интеллигенция, неочевиден, если иметь в виду не слово, а стоящее за ним явление, да еще при этом совершенно самобытное общественно-историческое явление российской жизни.

Многие нации и страны располагают исключительно своеобразными социальными группами. Рантье во Франции, ковбои в США, квакеры, мормоны... Для всех этих социальных групп характерны прежде всего свои *образ жизни, стиль жизни, самосознание.*

Вот и в России интеллигенция — это вовсе не синоним понятия «люди умственного труда» и это не преуспевшие в умственном труде, так что их перестали понимать окружающие, интеллектуалы. Интеллигентность, как ее традиционно понимают в России, не имеет безусловной профессиональной или сословной привязанности.

И есть ли еще где-то сословие, о котором можно было бы по справедливости сказать то, что было сказано философом Н.А.Бердяевым в 1907 году в пору очередного гонения на интеллигенцию: «Интеллигенция — это лучшие, избранные люди страны, создатели духовной культуры нации, творцы русской литературы, русского искусства, философии, науки, религиозные искатели, хранители отечественной правды, пророки будущего».

Сила и слабость интеллигенции в том, что вопросы собственности, барыша, обогащения, прибыли для нее несущественны, в личном плане они второстепенны. Поэтому, быть может, интеллигенция, расчищая пути для новых сил, воцаряющихся в политике и экономике, сама быстро попадает в неотвратимую от них зависимость. Чему мы, как мне кажется, являемся свидетелями и где, опять же на мой взгляд, лежит подоплека перерождения интеллигента в нечто сходное по образу, но глубоко отличное по сути — в мутанта, в филистера.

Но отвлечемся на минуту в сторону простых материй. Человек часть природы, поэтому сама природа иногда преподносит поучительные метафоры.

...Недавно я ехал из Мурманска, в поезде говорили с моим милым соседом как раз о мутации современной российской интеллигенции. Я чувствовал, что говорю не очень убедительно. И вдруг, хотя, какое же вдруг, если я стоял в коридоре и ждал этой встречи, и за окном показалась Нива, грозная, веселая, бурная, летящая, любимая река моего детства... Взглянул на нее и будто глотнул ее бешеной воды, делающей нутро просторным, а голову ясной.

«Вот Нива, — сказал я соседу, — семужная река. Большинство благородных лососевых живет и в пресной воде, и в морской. В одной они пасутся, в другой размножаются...» Сосед сказал, что ему это давно известно, но я напомнил, что мы же говорим об интеллигенции. И пояснил свою мысль о мутации.

На многих бурных реках есть разливы, плёсы, вот и на Ниве есть и Пинозеро, и Плесозеро, и в этих озерах водится семга, вернее, бывшая семга, то есть изменившая своей природе. Попадаются экземпляры, решившие избавить себя от брачного подвига, от подъема из моря через кипящую на камнях воду вверх к местам нереста.

Эти экземпляры, надо думать, считают себя умными-преумными и потому остаются жить в покойных пресноводных плёсах, превращаясь в... лохов. Да, именно этим словом «лох», обогатившим городской лексикон в последние годы, лопари испокон веку именовали семгу-отступницу. С детства помню рыбацкий конфуз, когда серьезные семужные рыбаки вытаскивали на блесну эти длинные дряблые туши. Нижняя челюсть, украшенная непомерно разросшимся клыком, превращала ладную, как мысок утюжка, семужью мордочку в удли-

ненное, как у щуки, амбициозное рыло. Изменив своему семужному сообществу, перехитрив природу, сумев, как сказали бы практического ума люди, «хорошо устроиться», лох тихо себе мигрирует из высшего сословия в разряд сорной рыбы.

Но хватит о рыбе, тем более что всякое сравнение — лакомый кусок для веселых и находчивых оппонентов.

Итак, никто не станет спорить о том, что именно интеллигенция, при молчаливом согласии рабочего класса и трудового крестьянства, если пользоваться забытыми определениями, сыграла решающую роль в разрушении однопартийной системы. Разрушила и ринулась во власть, но что же произошло с интеллигенцией, с «работниками умственного труда», пришедшими во власть? Почему они, назвавшие себя демократами и от имени народа и в защиту его интересов выступавшие на словах, поспешили отказаться от звания народных депутатов, почему из их лексикона как раз и исчезло слово «народ»? Это они, пришедшие во власть при поддержке народа, тут же выудили где-то словечко «электорат». И поразительное дело, народ их поддерживал, а электорат как раз и попросил многих «демократов» больше о демосе не беспокоиться.

Пройдя короткими бурными протоками, вспрыгивая на танки и кузова грузовиков, обращенных в трибуны, они, сверкая боевой чешуей слов, вышли в политические плёсы и... как им там понравилось! Вот тут-то и началась мутация, тут-то вчерашние бойцы, наездники бурных волн, стали превращаться в оплывающих жирком лохов.

Симптоматично, большевикам понадобилось более четверти века, чтобы наркомы превратились в нормальных министров. На наших же глазах в считанные годы, лет в пять, не больше, политический авангард, с кем народ связывал чаяния на лучшую жизнь, превратился в аморфную политическую бюрократию.

Процесс, разумеется, сложный, глубокий, многообразный, но обратимся к очевидному, что перед глазами ежедневно. Интеллигенция всегда жаждала гласности, возможности сказать обществу о всей полноте жизни, выпавшей нам и в истории, и в современности. С пониманием интеллигенция относится лишь к врачебной и военной тайнам, к тайнам же политических интриганов и коммерсантов относится без всяческого почтения. Гласность — бесспорное и, к сожалению, единственное завоевание горбачевской перекройки. И что же?

Разве пришедшие на телевидение самые ведущие самых ведущих программ, люди в прошлом интеллигентные, используют предоставившуюся наконец им возможность рассказать стране о ней самой, узнать себя, предъявить нашу жизнь, в первую очередь нынешнюю, во всей возможной полноте?

Свобода слова обернулась свободой для пошляков и циников, свободой сопричастности барышников. «Мы не были к этому готовы...» Кто — мы? Разве что те, кто читал Чехова и Достоевского только для того, чтобы без ошибок написать сочинение на вступительных экзаменах в институт экономики и финансов.

Как случилось, что лотереи, аукционы, «угадайки» — и все «на интерес», на «бабки» — затопили экраны? Дает ли телеэкран представление о жизни страны, не говоря уже о формировании социального идеала? Если смотреть нынешний телеящик, то можно подумать, что Россия идеалом своим и образцом взяла Монте-Карло или Лас-Вегас, какой-то круглосуточный игорный дом без перерыва на созидательную работу. Да и политические новости, те же ельцинские бесконечные назначения и переназначения тех же премьер-министров по трое в год, разве не политическая рулетка? На черном не выиграл, поставлю-ка на белое. Опять мимо! Ладно, ставлю на «зеро», чем черт не шутит. Глядишь, черт и пошутил.

Разве преподносимые нам новости дают представление о жизни страны? Это хроника правительственных и уголовных происшествий, то, чему место на последней странице мелким шрифтом. Петушиные бои в Думе — раз. Кровавые бои в Чечне — два. Дежурное блюдо — бедствие в таком-то регионе, стране, океане — обновляется. Дальше. США опять кого-то цивилизованно и назидательно бомбили. Латвия пока что только пригрозила. И на сладкое: Мадонна родила мальчика, а в австралийском зоопарке крокодил съел кенгуру. До встречи в ночном выпуске. Удачи вам! А мы-то уж свою обеспечили.

Природа метит отступников, мутация в животном мире наглядна. А наши

бывшие интеллигенты, ставшие телевизионными лохами, с виду почти такие же, как и десять лет назад, разве что пополнели. Только не хотят они больше знать ни моря житейского, ни бурных потоков, где кувыркается несущаяся вниз по течению страна. Все у них переменилось — и образ жизни, и стиль, и самосознание. Они поглядывают на нас свысока, победительно, являя собой пример и идеал: «Мы нашли свою заводь, мы в новую жизнь вписались, жратвы навалом, бабки приличные, вода, правда, мутноватая, но можно привыкнуть, а в каком-то смысле и лучше, не так видны наши священные коммерческие тайны. И зачем все время носиться: река — море, море — река. Надо подумать и о недвижимости, и о стабильности. А стабильность — это гарантированная неприкосновенность собственности».

О, как бы хотелось уважать собственников, но ведь и умнейший Василий Васильевич Розанов прав: «В России вся собственность выросла из «выпросил» или «подарили», или кого-нибудь «обобрал». Труда собственности очень мало. И от этого она не крепка и не уважается».

Здесь самое время вспомнить о племени, лишенном сословного эгоизма. Где еще искать разведчиков будущего для своего народа.

Да, именно в русской транскрипции понятие «интеллигент» включает в себя представление об идеальном гражданине, и поэтому величать себя «интеллигентом», говорить о «моей интеллигентности» как-то не принято.

Да, как ноша святости нелегка для большинства священнослужителей, так же и интеллигентность нелегка для людей, живущих в реальном мире. И как пьяный поп — не доказательство отсутствия Бога, так же и все заблуждения и слабости интеллигенции не служат к умалению величайшей исторической миссии, уже исполненной этим сословием.

Каждый из нас, во всяком случае (чтобы не обидеть лучших) большинство, по малодушию, «по обстоятельствам» уклоняется от истинного пути, но это не значит, что этого пути нет и что в минуту нашей слабости по нему никто не идет.

«Сила и спасение народа в его интеллигенции, в той, которая честно мыслит, чувствует и умеет работать». Едва ли эти слова Чехова по вкусу тем, кто приучает нацию к «новым» ценностям, а народу предоставляет право, как остроумно и бесстыдно выразился в предвыборную пору один из помощников Ельцина, выбирать тех, «кем хотите быть обманутыми».

«Я не хочу жить лучше своего народа, я не хочу жить и видеть истребление, агонию моего народа», — это слова из дневника русского интеллигента, кинорежиссера Александра Довженко, записанные им после встречи с «криводушным и хитреньким» Хрущевым. Вот это нежелание отдельного от своего народа, от своей страны благополучия и отличает интеллигента от филистера.

«Совесть-то моя, неужели я с ней не договорюсь?» — рассуждает филистер, рассчитав свое благополучие на любую погоду. Но есть и, Бог даст, не переведутся на Руси люди, живущие при любой погоде по другой формуле: «Совесть-то моя, куда ж мне от нее деться?»

Кто же должен и кто может созидать власть, органичную для нашей страны, для нашего многоликого народа? Иноземные теоретики? Исключительно бескорыстно, просто чтобы нам хорошо жилось? Детские ожидания. Скорее всего наша интеллигенция призвана решать эту историческую задачу, а возможность решения ее гарантируется отсутствием сословного эгоизма и замкнутости. В это сословие, в отличие от прочих, вход открыт всем, кто понимает разницу между служением и службой, между учителем и «шкрабом», между доктором Чеховым и тоже доктором Ионычем, героем одноименного рассказа писателя Чехова[1].

Библейское предание о филистимлянах и покоренном и ослепленном ими Самсоне породило у немцев презрительную кличку *филистер*.

Ослепленный богатырь Самсон как нельзя больше походит на оставленный интеллигенцией народ. Благодушные, все рассчитавшие, устроившие себе праздник жизни филистимляне никак не могли ожидать, что, как сказано в «Книге Судей», со словами «Умри, душа моя, с Филистимлянами!» Самсон со-

[1] Пояснение считаю нелишним после наблюдения за мудрецами и их помощниками, мучительно выбирающими правильный ответ на телевизионном экране из четырех возможных на вопрос: «А растут ли булки на деревьях?»

крушит столбы, удерживавшие здание, полное счастливых, чрезвычайно довольных собой филистимлян, и оно рухнет, погребя под собой и Самсона, и недальновидных его победителей.

Мне, не потерявшему вкус к разъездам по стране, участнику «Литературных встреч в русской провинции», видно, что жива русская интеллигенция и в Красноярске, и в Богучанах, и в Ачинске, и в Енисейске, жива она и в Иркутске, Мурманске, Курске, Калининграде...

В Красноярске-9 на многолюдной встрече в прекрасной городской библиотеке мне подарили фолиант «Антология поэзии закрытых городов». Название книги, конечно, поразительное, но и жизнь наша превосходит воображение. Да, это сборник стихов сотен авторов, исповедание веры наших современников, интеллигентов, о которых не знают или не хотят знать «похоронщики».

В методическом отделе питерской «публички» трудятся настоящие подвижники книжного дела, питерские интеллигенты Ольга Сергеевна Либова и Елена Георгиевна Муравьева, смотрители книжных путей в малых городах России. Уж они-то знают, где у нас кто и что читает. Спросите у них, жива ли сегодня интеллигенция?

Осташков. Малый город. В прошлом году вместе с коллегами по Союзу писателей я был гостем местной интеллигенции. Встреча с учащимися и преподавателями Осташковского лицея экономики и финансов событие впечатляющее.

Аудитория человек на сорок — собралось под сто. Пока не закончился кислород, говорили, спорили, читали стихи. Иллюзий нет, не наши негромкие имена привлекли этих молодых людей, а неизбывная потребность подняться над скудостью материальной жизни. Молодые глаза, ждущие, сосредоточенные, серьезные. Поразительная тишина. Говорим о Пушкине, читаем Пушкина. Взрывы смеха. И спор о Пелевине и Гранине...

Нет, эту воробьиную стаю уже на телевизионной мякине не проведешь!

А на следующий день паломничество к роднику, к болотцу, где пушистые кочки пружинят в торфянистой прозрачной воде цвета жидкого-жидкого кофе. А родничок-то — тот самый! К нему ведут деревянные из светлых досок мостки, а над ним беседка, вроде часовенки, деревянная, невесомая, светлая, с оконцами. Вот здесь она и родится, каждый миг, каждую секунду невидимое сердце выталкивает из-под земли воду... много тысяч лет без остановки ни на миг!

На твоих глазах, как обыкновенное чудо, рождается великая река, и этот младенец ручей еще не знает великого пути, ему предуготовленного, не знает, что его ждут и ближние, и дальние земли, что он соединит в себе тысячи ручьев, речушек, славных и достойных рек и пройдет через души миллионов людей, омоет их и приготовит их к соединению в любви и братстве, к поклонению красоте...

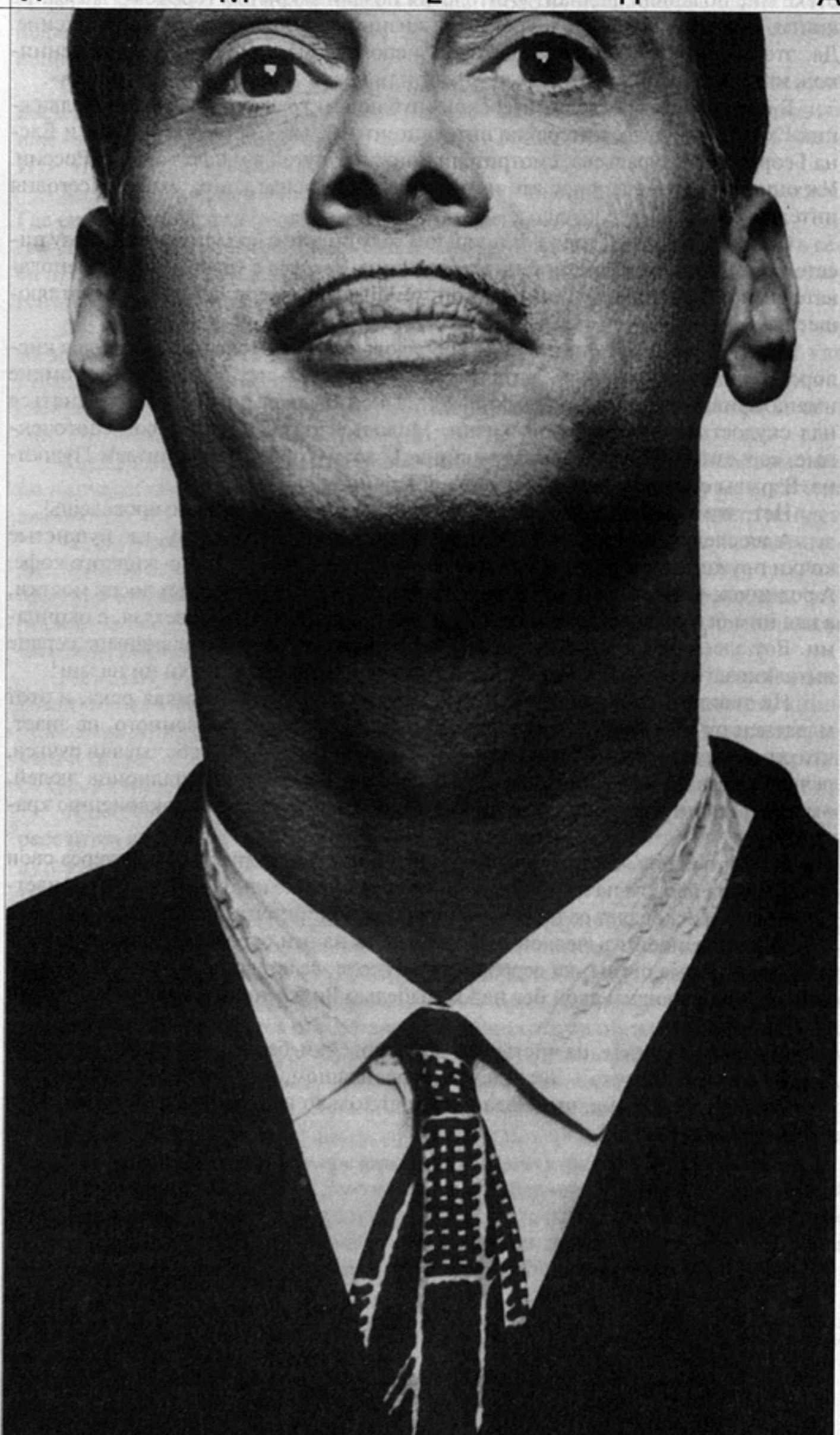
Волга, вот она, только что родилась, ее можно пропустить всю через свои ладони, а на первом на пути взгорке (под ним она уже шириной в метр) приветствует и благословляет ее на долгий путь краснокирпичный храм святой Ольги.

И весело моей языческой душе смотреть на эти строгие, словно крепостные, кирпичные стены, на серебристые купола, взлетевшие к облакам, почтительно замедляющим свой бег над колыбелью Волги то ли из любопытства, то ли из почтения.

На белых перилах, на чистых стенах часовенки-беседки ни единой царапины, ни единого штриха — ни углем, ни карандашом, ни губной помадой...

Такое впечатление, что сюда приходят только интеллигентные люди. Или здесь ими становятся?..

И М Е Н А



Джон Уотерс

НИНА ЦЫРКУН

Дивайн — диво дивное, Дивайн — дива дивная

Фильм Джона Уотерса без Дивайн — все равно что Datsun 1972 года без ржавчины.

Гвендолин Дизайер

Говоря о Джоне Уотерсе, следует говорить и о Дивайн и, может быть, только о ней одной. В тот момент, когда родители Харриса Гленна Милстеда поняли, что склонность их пухлого женоподобного сыночка к нарядам, косметике и парикмахерскому искусству не случайна, и порвали с ним отношения, друг детства, парень с соседней улицы Джон Уотерс стал поддерживать с ним отношения самым интенсивным образом. Дивайн — муза и alter ego Уотерса, воплотительница его мужских грез и художественных представлений. «Дивайн — это моя Элизабет Тейлор», — говорил он, и в этом сравнении — и уровень звездной гламурности, и явная избыточность, свойственная обеим звездам. Конечно, у него были и другие знаковые актеры, многих из которых уже нет в живых, — Дэвид Локери, Эдит Мэсси, Куки Мюллер, но Дивайн — anima Уотерса, его тень, психический субстрат, просвеченный кинокамерой и выведенный на экран. Чем материальнее — ярче, рельефнее — тень, тем незаметнее сама фигура: грудастый трансвестит в розовом платье и пышном парике затмевает щуплого Уотерса с его утонченными манерами, с зачесанными назад волосами, тонкой ниточкой усов, как правило, в чем-то черном, сливающемся с фоном. Снимаясь у других режиссеров (например, у Алана Рудольфа) в своем мужском качестве, Дивайн совсем не так интересен и уж тем более не так впечатляющ. Другое дело в фильмах Уотерса. Как трансвестит Дивайн служила Уотерсу проводником на экран, в мир теней. Неразрывный союз режиссера и актрисы удостоверен документальным фильмом 1985 года с названием, соединяющим их в единое существо, — «Дивайн Уотерс», а три года спустя Дивайн не стало, и творчество Уотерса резко пошло под уклон. Конечно же, это только совпадение, но так или иначе смерть Дивайн совпала с началом конца «золотого века» трэша, утратившего свою автономность, вползшего на подиумные языки haute couture и в поры киношного мейнстрима. Легко увидеть, что актрисы, которых Уотерс выбирал на главные роли после смерти Дивайн, всего лишь ее заместительницы, только намекающие — очень отдаленно намекающие — на образ, маячащий в воображении режиссера. Он приглашает Кэтлин Тёрнер на главную роль «мамочки-маньячки», когда она не по возрасту раздобрела, сойдя с голливудской авансцены. Он приглашает Мелани Гриффит на роль кинозвезды в «Безумном Сесиле Б.», когда она, в попытках сохранить молодость на фоне Антонио Бандераса, проделала ряд пластических операций, превративших ее тонкое лицо в вульгарную маску с вывернутыми губами. Но обе они, конечно, недостаточно вульгарны, неизмеримо недостаточно по сравнению с Дивайн. Им не дана та степень свободы, та

степень откровенности, которые отличали Дивайн, то раблезианство, которое делало ее любимицей публики; они не способны вызвать рвотный эффект, не готовы показать, скажем, пукающую задницу, как Франсин Фишпо. Уотерс может заставить Кэтлин Тёрнер воткнуть в парня кочергу и вытащить ее вместе с печенью. Но вряд ли она стала бы, надев туфли на каблуках, вылизывать собачье дерьмо с асфальта, как Дивайн в «Розовых фламинго». А Мелани Гриффит вряд ли согласилась бы, как Дивайн во «Множестве маньяков», чтобы ее насиловал гигантский омар. Ни одна женщина не может заменить Уотерсу Дивайн уже потому, что она женщина, а следовательно, ограничена

Дивайн в фильме «Розовые фламинго»

своей природой. Только Дивайн могла, играя мужчину, насиловать себя же, играющую женщину. Но это, положим, был только трюк, хотя и значимый. Когда беспричинную ярость и необоснованную агрессию изображает женщина, тем более реализовавшаяся как жена и мать, это серьезно, это не смешно. Это открывает какой-то страшный диагноз, недуг, против которого бессилен иммунитет. Про это лучше не знать, чур нас, чур. Такого мрачного подтекста не было в игре Дивайн, потому что не могло быть. Это из другого кино, из литературы про сабурбию и бред домохозяек, нечто психологическое. Прячась за безумным режиссером Сесилом Б., Уотерс вынужден похищать чужую звезду из чуждого ему кино, а в результате его собственный фильм не получается. Действия героинь напоминают женский футбол или хоккей; вроде все как у мужчин, но вместо красоты — неуклюжий азарт и серьезная ожесточенность. Это противно самой сути Уотерса, игрока-эксцентрика, чья природа говорит о себе фантастическим сходством с Сальвадором Дали. Дурной вкус под соусом юмора преображается в изысканный — вот тайное знание Джона Уотерса, делающее его уникальным и неповторимым. Эстетизация отвратительного, артизация тошнотворного отражают двойную страсть Уотерса — к моде и преступлениям. В «Мамочке» последняя из жертв расплачивается жизнью за то, что носит белые кроссовки, давно вышедшие из моды.

Уотерс не может найти абсолютную замену и после смерти Дивайн гораздо чаще появляется на экране. При ее жизни он делал это редко, либо сливался с толпой, либо закадрово вещал; теперь, лишившись субститута, вынужден вылезать на экран, изображая то себя самого (по большей части), то других персонажей (грабитель в «Эдди и Гомере», мистер Хейнс в «Сладком и гадком», репортер в «Безумном Сесиле Б.»). Режиссерский кризис Анального Анархиста и Короля Блевотины камуфлируется очень скромным актерским присутствием.

В американском кино у Джона Уотерса только два предшественника — Энди Уорхол и Расс Майер (по прозвищу Феллини Сексиндустрии, у которого тоже, кстати, была своя звезда — Тура Сатана, с выдающимся бюстом, ненасытная в сексе и неистощимая в сексуальных забавах). Все трое, тотально вовлечен-

ные в эксцентриаду жизни, не отделенной от искусства, — реинкарнация персонажей Возрождения, с той лишь поправкой, что в их случае обратная сторона титанизма стала лицевой. И совершенно невинной. Как говорит Уотерс: «Я горжусь тем, что моя работа не имеет общественно значимой ценности». Хотя эстетский Village Voice назвал «Розовых фламинго» в десять раз более интересным фильмом, чем «Последнее танго в Париже».

ИРИНА КУЛИК

Rebel Rebel

Джон Уотерс — режиссер программно скандальный, снимавший фильмы на грани смотримости. Впрочем, «несмотримость» его фильмов — не в медитативной замедленности, аскетичном минимализме, эзотерических построениях. Уотерс, вопреки тому что обычно ожидаешь от экспериментального кинематографа, не работает со скукой как эстетическим феноменом. Напротив, его фильмы были избыточны и обрушивали на зрителя лавины кричаще аляповатых образов и роковых страстей, изо всех сил создавали переживающих героев и изо всех сил играющих актеров. Среди последних попадались самые разные персонажи: королева травести Дивайн или игуаноподобная рок-звезда Игги Поп.

Кинематограф Уотерса сформировался в русле поп-арта. (Даже саундтрек одного из его фильмов записали участники продюсируемой Энди Уорхолом группы Velvet Underground). Но в нем нет ни глянцевой отчужденности уорхоловских картин, ни той пронзительной человеческой неприкаянности, которая проступала, как изнанка этого незыблемого глянца мира вещей и логотипов, в фильмах Пола Морисси или в «Девушках из Челси» самого Уорхола. Уотерс не работал с отчужденностью. От поп-арта он взял в основном интерес к кичу, к масскультуре, к кричащим цветам и гротескным формам. В его фильмах 70-х есть что-то от скульптур и объектов Клааса Ольденбурга. Какие-нибудь рутинные галстуки в дурацкую полосочку, велосипеды, брюки с ремешком, рожки мороженого анилиновых цветов разгоняются до циклопических размеров и исполняются в однородном, застывшем, синтетическом пластике: становятся чудовищными и — чудовищно смешными в этой своей циклопичности и мертвенности. Точно так же поступает с рутинными сюжетами Джон Уотерс. Все страсти укрупняются, все образы гипертрофируются. Все живые ткани заменяются сверхяркой и сверхпрочной синтетикой — полиэстером (именно так назывался один из самых сильных его фильмов).

В последнее время поп-артная эстетика Уотерса сильно смягчилась, подобно тому как научились изготавливать более мягкие, более близкие к натуральным синтетические ткани. «Мамочка-маньячка» вполне сходит за почти обычный пародийный триллер, почти в духе Уэса Крейвена. Но все же можно различить, что его механика основана на той же постепенной замене живых тканей синтетикой, пусть даже куда более эластичной и мягкой, чем негнущийся полиэстер.

Отливая заурядные сюжетные ходы в непривычном синтетическом материале, Уотерс занимался тем, что, по поп-артным рецептам усугубляя и монументализируя кич, превращал его в нонконформистское современное искусство. В своем последнем фильме «Безумный Сесил Б.» Уотерс, оставаясь абсолютно опознаваемым и верным себе, проделывает противоположную операцию — обращает в кич героический пафос самого авангарда, отливая его фигуры в том же

универсальном целлулоиде. Так когда-то он спародировал бунтарский героический пафос рокерских банд и автомобильных дуэлей 50-х в своем опереточном Cry-Baby.

Историю о банде юных кинотеррористов, ни перед чем не останавливающихся в своем крестовом походе против мейнстрима, очень хочется принять всерьез, как анахронический и обреченный жест последнего героя киноавангарда, вопиющего среди силиконово-целлулоидной пустыни. Кинобунтари молоды, прекрасны, романтичны и безоглядно отважны. Отправляясь на очередной боевой и творче-

«Безумный Сесил Б.»

ский подвиг, они клянутся именем Уорхола, а на их нежных телах виднеются татуировки-стигматы с именами святых и мучеников нонконформизма — Сэма Пекинпа и Кеннета Энгера, Райнера Вернера Фасбиндера и Дэвида Линча... Хочется подписаться под их филиппиками против сытого, разумного и морально-корректного мейнстрима. Тем более что Уотерс не отказал себе в удовольствии снять пару блиц-пародий на правильное кино, явив его во всей полиэстеровой монструозности. А проклятия этих киноманьяков по адресу тупых обывателей, не выключающих мобильники после начала фильма, воспринимаешь как продолжение своих собственных полузадушенных матюгов (благо мобильники на пресс-показе звонили вовсю). Даже выбор их случайных союзников и волшебных помощников словно отражает тайные пристрастия любого заядлого синефила-сноба. На защиту кинорадикалов в их борьбе против рекрутированных всемогущим кинобизнесом полицейских встают зрители заштатных кинотеатриков, где крутят экстремальную порнуху, боевики с восточными единоборствами и фильмы ужасов, от которых встали бы дыбом волосы даже у Эда Вуда.

Похищенная ими кинозвезда, пресыщенная, скучающая и тихо стервенеющая, в конце концов становится их добровольным союзником, так как понимает, что ее похитители чувствуют ту самую нутряную суть кинематографа, ради которой героиня Мелани Гриффит (и, надо думать, сама Гриффит, согласившаяся на роль) выбрала когда-то эту карьеру.

Выбор Мелани Гриффит, замечательно сыгравшей главную роль, удачен, но не знаков. Кинодиву, сначала предстающую во всем буржуазном гламуре мехов, блестящих платьев и неизменного серебряного термоса с мартини, а затем преображающуюся в прыгающую без дублера с десятого этажа панковую амазонку, на самом деле с наслаждением бы сыграла любая из голливудских звезд — хоть Мишель Пфайффер, которая еще не такое выделывала у Тима Бёртона в роли Женщины-кошки, хоть Мадонна, прошедшая и через метаморфозы похлеще. Куда более интересна предыстория Стивена Дорфа, играющего самого Безумного Сесила Б., вдохновенного вождя киноподполья. Некогда он сыграл в культовом для молодежи поколения гранжа фильме So Fucking What,

который по-русски условно можно назвать «Какого хрена». История, рассказанная в этом фильме, подозрительно напоминает сюжет «Безумного Сесила Б.». Группа террористов-эстетов, называющая себя «Расколотое отражение», захватывает бакалейную лавочку вместе со всеми покупателями и неделю держит их в заложниках. Все происходящее маниакально снимается террористами на видео (чем не проект для Сесила Б.) и передается на ведущие телеканалы. Вся Америка ежедневно, затаив дыхание, смотрит в прямом эфире синема-верите из жизни бедных заложников. Среди них оказывается и герой Стивена Дорфа, тинэйджер-пофигист в потертых джинсах, достаточно мужественный или же достаточно бесшабашный, чтобы непрерывно крыть матом своих похитителей. Его пламенным речам, нецензурируемым ввиду драматичности ситуации, внимает вся телеаудитория, и когда волею счастливого случая и не без участия персонажа Дорфа заложники выходят на свободу, юный герой-матерщинник поневоле становится суперзвездой и гуру нового поколения, делающего его фразу «Все пофигень» своим девизом. Пока не найдется серьезная девочка в очечках, произносящая: «Все имеет значение» и с отчаянием Валери Соланас наводящая пистолет на мессию пофигизма. Она бьет мимо цели, но становится новым кумиром, приходящим на смену всеми забытому победителю «Расколотого отражения».

Можно, конечно, прочесть этот фильм как непосредственную предысторию «Сесила Б.» и представить, что после всех этих передряг разочаровавшийся в возвеличившем и забывшем его обществе герой Стивена Дорфа решил повторить опыт некогда изменивших его жизнь террористов. Однако куда более явная параллель прослеживается между персонажем So Fucking What и героиней Мелани Гриффит. Как и для него, роль заложницы террористов, за судьбой которой наблюдает аудитория куда более обширная, нежели публика ее фильмов, становится новым пиком ее затухающей карьеры. И не случайно именно она постепенно занимает место едва ли не нового лидера кинобунтарей, более циничного, жесткого и безоглядного, нежели трепетный Сесил. История про заложника и террористов бесконечно закольцовывается. То ли герой So Fucking What решил вернуться к идеологии своих захватчиков, то ли развитие этого сюжета прокручивается на протяжении одного фильма и переживается героиней Мелани Гриффит.

Один из эпизодов фильма Уотерса, тот, в котором готовящие похищение звезды подпольщики переодеваются обслуживающим персоналом торжественного премьерного банкета, отчетливо отсылает к «Бойцовскому клубу» Финчера. Быть может, пародийная аналогия между двумя фильмами не исчерпывается только этой откровенной цитатой. Возможно, Сесил Б., разрушающий привычный мир героини Мелани Гриффит, чтобы осуществить те ее желания, в которых она никогда бы себе не призналась, — такой же неузнанный «безумный двойник», фантом, порожденный загнанными глубоко в подсознание анархическими и деструктивными влечениями, как и персонаж Брэда Питта в картине Финчера (Стивен Дорф у Уотерса даже внешне похож на героя «Бойцовского клуба»).

Наверное, Джон Уотерс снял самый грустный фильм об обреченности киноавангарда. Не только потому, что героический Сесил Б. и его братья по оружию погибают в финале. Скорее, его трагизм — в признании того, что на самом деле никакого киноавангарда нет, что все героическое киноподполье оказывается лишь вытесненными фантазмами Голливуда, его явными страхами и затаенными мечтами. Не случайно столь неуловимо кукольными кажутся молодые кинобунтари Джона Уотерса. Растафари-рэпер и сатанистка, милитаризованная феминистка и неприкаянный гей, загадочный гермафродит и негритянка, которая кажется активисткой «Черных пантер», — все они одинаково очаровательны и трогательны, словно набор Кенов и Барби из очередной, особо политкорректной серии. (Если уже выпускают Барби-азиатку, Барби-афроамериканку, беременную Барби и Барби в инвалидном кресле, почему бы не сделать Барби-лесбиянку, Барби-наркоманку, Кена-гея и даже андрогинного Кенобарби.) Героика киноавангарда подменяется очередными полиэстеровыми миражами.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Социальная оптика Джона Уотерса

— Я немного нервничаю...
— Это шоу-бизнес, барышня!
Из фильма Джона Уотерса «Лак для волос»

«Плакса»

1

А случилась эта статья так. Мои питерские друзья с едкой усмешкой обратились к своей пятнадцатилетней дочери: «Валя, хочешь посмотреть кино вместе с кинокритиком?» Я оценил издевательский тон, но согласился. Все вместе выбрали предпоследний фильм Джона Уотерса «Пэкер», который наши прокатчики окрестили «Фотографом». Сдерживал себя ровно пятнадцать минут, дальше восторг хлынул через край.

Вале фильм нравился и раньше, и на меня она смотрела с подозрением. Спросила: «Разве это не комедия?» «Ни за что!» — возмутился я. Родители развели руками, дескать, мы что говорили: кинокритик не умеет бескорыстно радоваться незамысловатым прелестям масскульта.

Неправда, давно не радовался так бескорыстно и горячо. Про «масскульт» еще как согласен, и все же Уотерс — не смех без причины, не «помоечная эстетика», как снисходительно выражаются про него в наших глянцевых журналах, безответственно повторяя ангажированных Голливудом кинокритиков из-за океана, не режиссер второго сорта. Уотерс — *подлинный* мастер экрана. (Без малого гений — добавляю неслышно.)

2

Всем режиссерам полезно затвердить (извиняюсь за менторский тон): кино — это именно масскульт, улица, сомнительный вкус, не самые лучшие манеры, словом, тортом в морду. Сбросим маски: каждый из нас прочел десяток-другой уморительно интеллектуальных книжек, не вижу смысла публично гордиться подобным обстоятельством. Чуть лучше других это понимает Уотерс: стены его дома в Балтиморе сплошь закрыты книжными стеллажами, но разве его фильмы позволят заподозрить в авторе интеллектуала и книгочея? Напротив, Джон

Уотерс стесняется своих интеллектуальных претензий. Внимание, Джон Уотерс будет нас развлекать. Любыми подручными средствами.

В картине «Полиэстер» (1981) огромная негритянская тетка догоняет компанию автомобильных хулиганов прямо на городском автобусе, выкинув водителя автобуса на городской же асфальт, а догнав, насквозь *прокусывает* автомобильную шину зубами и только потом принимается молотить зарвавшихся негодяев по морде лица. Понимаете, зубами! У нее хватает ума, сноровки и силы духа положиться на челюсти в самую неподходящую для этого минуту.

Люблю сильных, категоричных героев. Когда-то давно я выбрал Джона Уотерса в кумиры за этот невменяемый эпизод. Тогда, в незапамятные времена, я учился на сценариста и с восторгом неофита писал аналогичные непристойности. Джон Уотерс казался родным и понятным: выходило, не я один такой, безвкусный и тупой.

Уже приходилось высказываться: по происхождению и способу существования в обществе кино радикально отличается от элитарной литературы. Ежели кино не нравится сотням тысяч, миллионам зрителей, если оно не примиряет их с миром, разрешая им оставаться при своих обывательских вкусах, привычках и предпочтениях, а, напротив, агрессивно навязывает массам образ мыслей узкой культурной прослойки, значит, оно не выполняет свою социальную роль, превращаясь в инструмент власти, посредством которого интеллигенция стремится осуществлять социальный передел. В частности, феномен позднесоветского «авторского кино» следует наконец рассмотреть именно в этом ключе, безжалостно разоблачив скрытые под этикеткой борьбы за «высокое» искусство претензии образованной прослойки на духовное господство и соответствующие статусу духовных жрецов материальные привилегии.

«Мама, у меня прыщик! — в полном смятении восклицает начинающая телезвезда, героиня «Лака для волос» (1988), очередного шедевра Уотерса. — Боже, все вечера на «Шоу Корню Коллинза» я появлялась с прыщиком!»

«Наконец-то весь Балтимор знает, что я большая, красивая, блондинка, чудесная и превосходная! — торжествует ее более удачливая соперница. — О Боже! Слава, деньги, и в довершение всего я влюблена!»

Никогда, никогда не слышал в кино такой упоительной глупости. Не видел такого духоподъемного кича. Не ощущал в груди столько добрых чувств и настроений. Джон Уотерс — режиссер, за которого не стыдно.

3

Огромной проблемой отечественного кино является его социальная невменяемость. Все бесконечное *разнообразие* этнических, психологических, географических, социальных типов, населяющих Россию, сводится на нет, унифицируется уже на стадии литературного сценария. Реально в нашем кино существует только одна точка зрения на мир, лишь один легитимный, «правильный» социально-психологический тип — это грамотный, начитанный, культурный столичный интеллигент, с которым безоговорочно идентифицируют себя авторы. Все остальное, а это, заметим, живая жизнь, подлинная реальность, преподносится как *отклонение от нормы*. Ежели тебя, читатель, искренне волнуют прыщик на лице, соседская девочка (мальчик), взаимоотношения с родителями, одноклассниками или соседями, ты не найдешь понимания у российских кинематографистов. Твой прыщик интересен им лишь в случае, если твоего папу недрогнувшей рукой арестовал кровожадный Лаврентий Берия. Соседская девочка любопытна только в ее порочной связи с криминальными бандитами, без которых давно не обходится ни один отечественный сюжет. И, наконец, твои родители заведомо определены в категорию недочеловеков как участники комсомольских строек и поклонники позорного фильма «Кубанские казаки».

Нетрудно заметить, что единственной подлинной интенцией российских мастеров экрана является воля к власти, которая, соответственно, становится движущей силой, пружиной всех наших сюжетов. Наши мастера экрана не делают ни малейшей уступки массовому зрителю. Даже там, где им удается принудить себя к популистским кульбитам, дело кончается разоблачением и уни-

жением простоватого героя из толщи народных масс, которого оценивают и судят по правилам образованного сообщества.

«Средние века уже начались» — называлась знаменитая статья Умберто Эко. Ему вторит другой западный интеллектуал: «Не исключено, что мы переживаем конец модерна, что современный мир находится в заключительной фазе кризиса и вскоре социальная реальность станет похожа, скорее всего, на реальность XV века» (И.Уоллерстайн). Мы, как всегда, впереди планеты всей,

«Розовые фламинго»

Запад еще только готовится к новому XV веку, а у нас средневековье процветает и захватывает новые территории. Вот его первостепенные признаки: почти нулевая социальная мобильность населения вкупе с вытеснением из публичных речевых практик голоса и точки зрения рядового обывателя. «Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства» — так называлась классическая книга отечественного медиевиста. И что же, впору переписывать книгу заново, применительно к социальной реальности современной России.

Кинематографисты, жрецы и демиурги самого массового, важнейшего для нас, обывателей, искусства, самоуверенно отказываются от равноправного диалога с массой. Вот вам классический пример: едва ли не последний удачный образчик нашего «повседневного реализма» — «Маленькая Вера». Помните, как однозначно, жестко и непримиримо становятся интеллигентные молодые авторы фильма, видимо, безошибочно знающие как следует жить, ради чего умирать, на сторону героини и ее хамоватого ухажера? Современная фильму критика сдержанно, с опаской прослыть непродвинутой и архаичной замечала: что же вы, ребята, так безжалостно мочите необразованного обывателя в лице, положим, Вериных родителей? Критиков многократно одернули, дескать, что за оппортунизм, обыватель будет перевоспитан, образован, продвинут! Вот такая большевистская бескомпромиссность, характерная для подавляющего большинства российских кинематографистов, бежавших в свое время впереди перестройки, ускорения и гласности.

Господа, в фильмах многочисленных западных мастеров экрана доводилось наблюдать бессодержательные разговоры за чаем. За мытьем посуды. За уборкой территории. За беспомощными подростковыми поцелуями. Как правило, это очень хорошие фильмы, уверенные в себе, многократно премированные постановщики. Добротное кино начинается с *наблюдения за реальностью*, с чаепития, с безусловного уважения массовой культуры и ее безмолвствующего, но существующего, размножающегося и, в конечном счете, неистребимого потребителя.

И как бы это ни было противно российским кинематографистам, потребитель этот найдет способ публично озвучить свою полуграмотную речь, предъявить миру собственные повадки. Рано или поздно навстречу этому социально-

му заказу шагнет отечественный Уотерс. Ну хотя бы пол-Уотерса, хотя бы четверть Уотерса. Этот человек сорвет банк, призы, многомиллионную любовь аудитории.

«О Боже! Слава, деньги, и в довершение всего я влюблена!»

4

Джон Уотерс очень честный, очень трезвый художник, хотя некоторым он представляется дебилом. В чем тут дело? Дело в том, что, критикуя, зло высмеивая те или иные феномены и социальные группы, будь то Голливуд, шоу-бизнес или некритически глотающий то и другое обыватель, Уотерс не становится в высокомерную позу беспристрастного, непогрешимого судьи. Конечно, Уотерс пристрастен, Уотерс субъективен, Уотерс — живой человек, а не марионетка, реализующая определенную культурную политику в интересах не менее определенной социальной группы.

Положим, Уотерсу не нравятся отдельные картины: «Например, один современный фильм я просто ненавижу, настолько ненавижу, что был готов заколоть сидевших рядом в кинозале людей, которым фильм нравился. Это «Форрест Гамп». Его я ненавижу больше всего на свете».

Однако Уотерсу нравится быть членом Американской киноакадемии и участвовать в ежегодном голосовании по поводу «Оскара». Еще Уотерсу симпатичны сверх всякой меры полные актеры, «Автокатастрофа» Кроненберга, грустные драмы Вуди Аллена, Мартин Скорсезе и Марлон Брандо в его последних, худших, по общему мнению, ролях.

Джон Уотерс — плоть от плоти массовой культуры и американского арт-сообщества, он может любить или не любить их в зависимости от настроения и накопленного культурного багажа, но он никогда не станет отрекаться от этих родственных связей, педалировать свою интеллектуальную исключительность. Он начисто лишен высокомерия, которое надиктовало известному российскому режиссеру следующую сентенцию: «Я преклоняюсь перед господином Х, который из своего кармана вынул полтора миллиона долларов и дал их на художественное произведение, воспринятое очень узким слоем людей, мало того, направленное против того слоя, к которому он сам принадлежит». Смекаешь, читатель, наша интеллигенция пребывает в состоянии перманентной, вечной гражданской войны! Исчезли или перекрасились ненавистные коммунисты-большевики? Что же, мы ли не найдем кого замочить! Направим неуемные интеллигентские сарказмы против «новых русских», против держателей акций, банкиров, финансирующих наши же собственные картины! Главное — высокомерное пребывание над схваткой, на олимпийской вершине.

Всякая новая картина Уотерса подтверждает: автор настолько же ненави-

«Пэкер»

5*

дит, насколько любит гремучее безумие массовой культуры, реалии общества потребления, с которыми неустанно работает. В отличие от высоколобой литературы, кино вполне демократично, даже в своих самых рафинированных вариантах оно реализует инфантильную идею повседневного чуда. Вот почему Джона Уотерса столь интересно смотреть: осознавая опасность претензий масскульта на всеобщее господство, он не стремится надувать щеки, не пыхтит от важности, дескать, я тоньше и умнее толпы. В фильмах Уотерса, несмотря на их беспрецедентный критический заряд, нет ни капли снобизма, зато в избытке безобразная голливудская патока, кичевая эстетика, аляповатые цвета, абсурдные повороты сюжета, фальшивая актерская игра.

«Мистер Фишпо, несчастные дети, которые смотрят порнофильмы в вашем кинотеатре, попадут в ад! Что вы на это скажете?» «Детям скидки на билеты!» — безошибочно реагирует на ханжество тележурналистов, обеспечивающих его грязному бизнесу регулярную рекламу в скандальных теленовостях, неунывающий подонок, порномагнат Элмер Фишпо, персонаж безупречного социального гротеска «Полиэстер».

5

Почему «Пэкер» (на сленге это слово означает «половой член», но фильм до безобразия приличен!) не был сделан в России? Обидно.

Впрочем, закономерно. У нас не принято обращать внимание на то, что всякое общество культурно и социально неоднородно. У нас говорят: «российский народ». Кинематографисты верят и в который раз делают фильмы про себя. Голливуд тоже пытается поддерживать миф национального американского единообразия. С этим мифом решительно спорят лучшие из лучших в Америке, маргиналы и протестанты (от слова «протест»): все те же Вуди Аллен, Мартин Скорсезе, канадец Кроненберг, Джим Джармуш, Джон Уотерс. «Пэкер», или «Фотограф», устроен до смешного просто. Главный герой, паренек из Балтимора, продает сэндвичи, попутно снимая своей примитивной «мыльницей» родных и знакомых. Снимки зернистые, изображение не всегда в фокусе, однако у паренька цепкий взгляд, отличная реакция, вдобавок им заинтересовалась молодая арт-дилерша из Нью-Йорка, художественной столицы страны. Выставка в одной из нью-йоркских галерей приносит герою бешеный успех, переходящий в славу, которая гарантирует новые выгодные контракты. Однако, вернувшись после триумфа в Балтимор, парень обнаруживает множество неожиданных, трудноразрешимых проблем. Все его знакомые в одночасье становятся героями таблоидов, желтой прессы, где дотошные репортеры в деталях описывают особенности их психологии и подробности личной жизни. Слава приходит в сопровождении докучливых обывателей, покупающих ваше приватное пространство, точно товар.

Оскорбленные друзья отворачиваются от новоиспеченного гения, подружка-дилерша становится все более настойчивой... Уотерс прячет за ширмой саркастического гротеска образцовую социально-психологическую точность! Он строит свою незамысловатую историю, опираясь на реальную разность потенциалов, обеспеченную взаимодействием двух феноменов социальной географии Соединенных Штатов — «провинциального» Балтимора и «столичного» Нью-Йорка. В основе драматургии не картонная абстракция, но живая плоть социальной жизни, не голливудское мифотворчество, но внимательное *наблюдение за реальностью*.

Подлинная устойчивость социальной системы обеспечивается органическим многообразием ее элементов. Настоящие, неподдельные кинематографисты не препятствуют простому, как мычание, высказыванию безмолвствующего большинства. Для тех же, чей изысканный вкус оскорбляют подлинные, нестилизованные страсти и выражения, есть хорошие, добрые книги, приятная музыка, масляная живопись и даже некоторое количество фильмов, откровенно льстящих расширенному сознанию грамотного человека. Вроде «Зеркала» или «Москвы».

Впрочем, иные современные книги на поверку оказываются тем же самым масскультом без берегов, что и фильмы Уотерса. Вот упоительный диалог из

свежеизданного Чарлза Буковски: «Этот ублюдок, — закричала она ему, указывая на меня, — эта маленькая тварь схватила меня за п...у!» (Действие эпизода развивается в бассейне. — *И.М.*) «Успокойтесь, леди, — ответил мужчина, — мальчик просто подумал, что это решетка от водостока».

Не верьте обложкам: иные книги взрываются прямо в руках. Впрочем, какое время, такие и песни.

6

Подлинное содержание этой статьи заключается совсем не в том, что ее автор, хулиган и анархист, желает навязать культурному сообществу вредные антисистемные взгляды, попутно оскорбляя изысканный вкус непристойными цитатами. Напротив, автор полагает культуру единственным социальным феноменом, достойным повседневного, неустанного внимания человека и гражданина. Рискуя показаться безнадежно банальным, все же замечу: тоненький, еле заметный на фоне общечеловеческого варварства культурный слой требует кропотливой работы, безостановочного воспроизводства. Однако канонизированная в виде набора стереотипов интеллигентского сознания культура превращается в свою противоположность — в музей цивилизованного варварства.

«Лак для волос»

Культура — не галерея автопортретов безответственных нарциссов, а тяжелая, страшная работа по *совместному* выживанию человечества перед лицом энтропии, хаоса и распада. Встречая Данте на улицах Флоренции, прохожие отшатывались в священном страхе: «О Боже, он был в аду!» Настоящее искусство — не дружеское застолье и не светская тусовка. В каждой своей картине Джон Уотерс спускается в образцово-показательный ад. Право же, его герои хороши и обаятельны только на киноэкране. Уотерс препарирует невменяемое подсознание повседневного человека, открывая там малоприятные бездны, отрывая мусорные кучи и куски затвердевшего дерьма. Но если не делать эту тяжелую работу изо дня в день, если окончательно вытеснить массового человека из культурного поля, из фильмов и сериалов, пути-дороги «грамотных» и «неграмотных» окончательно разойдутся, общечеловеческая солидарность станет невозможным делом, и все непременно кончится по Достоевскому: сосуществованием Великого Инквизитора и послушного стада в координатах власти, а не любви.

Одна из лучших американских картин всех времен, «Таксист» Пола Шредера и Мартина Скорсезе, демонстрирует, как невнимательное, наплевательское отношение грамотного социума к безмолвствующему маргиналу порождает консервацию безумных идей и агрессивных влечений в глубинах невменяемого

подсознания. Герой Роберта Де Ниро — сугубо положительный (кроме шуток!) провинциальный паренек. Единственная его проблема имеет социально-психологическое происхождение и заключается в том, что, подобно юному фотографу из фильма Уотерса, парень оказался не на своем месте. Полемизируя с голливудской методологией, Шредер и Скорсезе неустанно педалируют почти антропологическую разницу главного героя и окружающих его ньюйоркцев. Агрессивные идеи появляются в голове добродушного таксиста словно из ниоткуда. В финале, когда вволю пострелявший и напугавший полгорода герой возвращается к привычным трудовым будням, к баранке и незамысловатой пролетарской прическе, эти идеи внезапно исчезают. В никуда. Как будто бы.

На самом деле *возможность* агрессивных идей, возможность проявления зла в любую минуту человеческой истории, в любой точке земного пространства, в любой, самой невинной, распрекрасной человеческой душе — медицинский факт. И только склонное к душевному комфорту любой ценой потребительское сознание не хочет знать о греховности мира, выгораживая себе территорию вечного блаженства, «культурных отношений» и хороших манер посреди вечно *опасного*, чреватого срывами в адскую бездну социума. Шредер и Скорсезе отыгрывают этот феномен с гениальной простотой и артистическим блеском, спрятав за глянцевой поверхностью кровавого триллера безупречную социально-психологическую притчу.

В финале, глядя на то, как *загадочно* разрешилась история таксиста-убийцы, начинаешь сомневаться: а было ли? Была ли покупка оружия разного калибра и убойной силы? Покушение на будущего президента страны? Стальной блеск в холодных глазах в минуту праведного гнева, когда пух и перья летели от незадачливых сутенеров? Злоба пополам с кровью?

А не было! — настаивает грамотное сообщество, взыскующее комфорта и презирающее неприятности. Хорошо воспитанная девчонка из офиса кандидата в президенты, та самая, что в свое время смертельно обиделась на неловкого таксиста, пригласившего ее в порнокинотеатр, чтобы таким наивным образом рассказать о своих чувствах и желаниях, теперь снова благоволит к персонажу Де Ниро, ведь его беспорядочная стрельба по живым мишеням квалифицирована газетами как героический подвиг.

Итак, зло нашло благодатную почву для своих всходов, проросло насилием, но его предпочли не заметить! Очень характерная манера поведения! Читаю свидетельство очевидца прошлогоднего «Кинотавра», где развернулись дискуссии о втором «Брате»: «...до меня доносилось, что фильм был объявлен «фашистским», и негативное отношение к нему стало как бы сертификатом благонадежности: если ты признаешь «Брата-2» фашистским произведением, то ты наш, а если он тебе нравится, то ты тоже фашист, и мы с тобой не дружим»[1]. Интеллигентское сознание стремится максимально дистанцироваться от *реальности* с ее проблемами и трагедиями, оно так и выражается: «*Ваши* проблемы!» Но следует понимать: проблема, которую удается благополучно замолчать (смотри «Таксиста») или безответственно заболтать («*Вы* — фашисты!»), никуда не исчезает. Потенциальное зло — сомнительный праздник, который всегда рядом с тобой. Его нельзя обмануть, обманув и успокоив свое гедонистическое сознание, его можно победить, но для начала неплохо бы попросту *заметить*.

Из номера в номер в бюллетене «Кинопроцесс» печатаются электронные письма поклонников «Брата-2» с одноименного сайта. Поразительный документ, характеризующий сознание публикаторов в полном соответствии со всем вышеизложенным в этой статье. Восторги полуграмотных мальчиков и девочек пестрят грамматическими, стилистическими, иногда этическими ошибками. Здесь пишут «сдесь», а то и чего похуже. По мнению публикаторов, вопиющая неграмотность восторженной публики автоматически свидетельствует о ее неполноценности. «Брат-2» с его агрессией, фобиями и претензиями — это *ваши* проблемы, — словно бы настаивают публикаторы в своей на редкость тенденциозной подборке. Дескать, наши, то есть публикаторов, проблемы — это высо-

[1] Стишова Е. — Любарская И. — Сиривля Н. Жанр начинает и выигрывает. — «Искусство кино», 2000, № 11, с. 98.

кое, облагораживающее душу искусство, то бишь «с фуганком повстречалась фуга», а гусь свинье не товарищ!

Что это, синдром «семнадцатого года»? А не хотите в скором времени получить эти самые «ваши проблемы» в свое полное распоряжение? Сама по себе неграмотность не грех и тем паче не причина агрессивного зла и насилия. Безмолвствующее большинство бьет в морду и плюет на ботинки лишь тогда, когда ему не дают голоса, его не хотят услышать, с ним демонстративно не желают считаться. Бьет и плюет не потому, что нечистоплотно — здесь оно даст образованному сообществу сто очков безвозмездной форы, а потому что у него нет другого способа внятно изъясняться, на то оно и «безмолвствующее»! Ответственность шибко грамотной интеллигенции перед народом везде и во все времена состоит в том, что в меру своего разумения интеллигенция расшифровывает загадочные нечленораздельные знаки, посылаемые ей «неграмотными», и перерабатывает их в публичную речь. Подобным нехитрым образом устроен любой социум, от американского до китайского, и в любом обществе отказ интеллигенции от сотрудничества с народом квалифицируется как предательство.

Кстати, разве идеологии традиционного фашизма или германского национал-социализма разработаны неграмотным плебсом? Быть может, их без устали продуцируют римские пролетарии или баварские фермеры? Почему в конечном счете за тотальную безответственность тысяч и тысяч российских мастеров кино отвечает перед строгой и неподкупной образованной публикой один Алексей Балабанов?! Видимо, самый честный и неосторожный.

В *нормальной* культурной ситуации его «Братья» стали бы безобидной маргинальной прививкой к здоровому древу массовой кинокультуры, подобной прививке «Таксиста» к развесистой голливудской клюкве. Но у нас, как уже говорилось выше, интеллигенция без устали сводит счеты, бросает подлянки, отказываясь от насущной созидательной работы на благо *всего* общества, качая права, обслуживая лишь собственную социальную прослойку.

Упомянутый порномагнат Элмер Фишпо, герой «Полиэстера», успевает прокричать в телекамеру: «В своем кинотеатре что хочу, то и показываю! Например, сегодня у нас новая лента «Горящий куст волос», сеансы 10, 12, 14, 16, 18... И вообще, считаю, что мой кинотеатр помогает бороться с насилием!» Вот оно как! Оказывается, все остальные, кроме негодного Балабанова, борются с насилием и пороком, утверждая нетленные ценности Культуры! И только постановщик «Брата», вкупе с покойным уже Петром Луциком, испортил общую благостную картину!!

7

Когда я объяснил Вале свое отношение к «Фотографу», девочка расстроилась: «Я думала, под эту картину стоит смеяться, а теперь выходит, что это самый грустный фильм в моей видеотеке!» Я чуть было не пошутил в том смысле, что смеяться будем на том свете, но вовремя одумался и переиграл все свои оценки.

«Джон Уотерс, — сказал я, — это такой американский дебил! Странные герои, высосанные из пальца ситуации, вкус — много ниже среднего, сплошные непристойности, ни за что не показывай такое своим будущим детям, словом, полный и окончательный позор!»

Валя обиделась и заплакала. Она давно любит «Фотографа», она верит Джону Уотерсу. Припоминаю, что полтора часа мы все безостановочно хохотали, не отрывая глаз от экрана. Похоже, люди в Питере проще, реакции конкретнее, Европа ближе, Америка понятнее.

СЕРГЕЙ СИНЯКОВ

Чужая революция

Гладкие барышни, накапывающие тебе коктейль на премьерных показах и проходящие в толковых пресс-релизах под емким определением «промодевушки», отныне будут выглядеть подозрительно. Никогда не знаешь, что они там смешают. Неизвестно, нет ли у молодого человека, с отцовской улыбкой раскурившего тебе сигару, пистолета под табачной коробкой. Уборщица, как в одном российском кооперативном фильме, согласовывает время начала операции через спрятанный в ручке швабры микрофон. Перед началом фильма прямо со сцены, с пальбой и слезоточивым газом, исполнительницу главной роли элементарно выкрадут террористы.

Последнюю картину Уотерса «Безумный Сесил Б.», где героиню Мелани Гриффит, поистершуюся на большом экране звезду мейнстрима, похитили и вынудили сниматься в своем проекте юные радикалы от кино, можно было бы трактовать как призыв к действию. Доступное руководство типа ленинских «Апрельских тезисов». Особенно на восприимчивой российской почве. Подобное, конечно же, едва ли произойдет, но это легко, а главное, приятно себе представить. Как на какой-нибудь особо жирной и помпезной премьере в официозном ГКЦЗ бодрые молодые люди уволокут за бархатный занавес исполнительницу главной роли в очередном многобюджетном бреде Веру, допустим, А. Как через пару дней она, вся в свежих татуировках, во главе оравы вооруженных маргинальных подонков ворвется на пресс-показ новой картины Никиты М., расплавит пленку и прошьет пулями экран. Как, утверждая тезисы нового реализма в кино, заслуженная, народная и т.д. за единственный короткий документальный дубль перестреляет дюжину продюсеров и будет арестована в ходе масштабной милицейской операции. Последнему из уцелевших анархистов удастся вынести коробку с отснятым фильмом — как полковое знамя в советских лентах про войну.

Впрочем, ничего этого, как и было уже сказано, не произойдет никогда. Выгнанные за неуспеваемость со второго курса ВГИКа гениальные сценаристы и режиссеры дальше того, чтобы прокуренной ночью за бутылкой левой водки предать анафеме Рязанова, пойти не способны. То есть если Уотерс и рассчитывал на какой-нибудь действенный отклик, то за таковой, видимо, можно принять только скромные кассовые сборы. Готовый манифест обтекаемо назывался в прокате комедией. С прибаутками, проклятиями по адресу коммерческого монстра Тома Хэнкса, с любовно снятой автором «Розовых фламинго» и «Мамочки-маньячки» предсмертной мастурбацией и патетической бойней в финале.

Интрига в том, что история, рассказанная в «Безумном Сесиле Б.», уже имела место быть в Америке. В 74-м дочь газетного магната Патти Херст похитили гангстеры с целью получить выкуп. Девушка, что называется, прониклась убеждениями и вскоре была поймана во время ограбления банка. Отсидела два года и вышла на свободу по личному указу президента Картера. В фильме Патти, странным образом вспомнив насыщенную юность, сыграла эпизодическую роль матери одного из террористов. Все, что требовалось от Уотерса, — это заменить банальную криминальную основу радикальной кинематографической концепцией. Пропитать, так сказать, хаос действия геометрией идей. Согласно исторической науке, реальная трагедия, будучи повторенной еще раз, обросла чертами фарса.

АНДРЕЙ БИТОВ

Благодать безвременья

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЛЮБОВЬ ПАЙКОВА

Андрей Битов
Фото С.Иванова

Любовь Пайкова. Андрей Георгиевич, кто-то из великих сказал: «Литература — это всегда нетерпение познания». У вас позыв к познанию всегда возникал в форме страсти к «перемене мест», непоседливости. Причем в своих перемещениях вы не столько ехали куда-то, сколько бежали от чего-то. Что гнало вас прочь из дому? Очевидцем, соглядатаем чего вы хотели стать? Или, может, рвались за пределы собственной личности?

Андрей Битов. Я на этот вопрос себе еще сам не ответил. Но это очень похоже на то, о чем вы говорите. В последнее время с каким-то странным постоянством у меня возникают эссе на тему «что получается?». Накопился определенный опыт, многое выпадает в осадок, кристаллизуется, вырисовывается отчетливей. Такие удивительные вещи, вплоть до того, что я живу у вокзалов...

Л.Пайкова. И в Питере, и здесь, в Москве...

А.Битов. Да, и все это само собой. Недавно я задумал такой текст: «Что же не получается?» Но еще не написал... То, о чем вы говорите, связано не только с бегством, но и с неправильной, греховной жизнью. Помню, решил воспользоваться моментом и отправился исповедоваться в русский храм в Голландии. А был я в совершенно непотребном состоянии, после такого перебора, когда стыдно дышать и полное омерзение к себе. И батюшка как-то сразу понял это мое состояние, хотя оно ему вряд ли импонировало. Но он, по-видимому, был из настоящих, из тех, кто действительно принимает на себя грехи, когда отпускает их. У меня было впечатление, что он сгибался под той ношей, которую я на него взвалил. Потом он меня спросил: «Ну а зла-то вы многим желали?» И я ответил: «Вот этого — никому». Тогда он сказал: «Ну слава Богу...» И отпустил мне грехи.

Л.Пайкова. Кьеркегор говорил, что грех есть «обморок свободы». Как вы думаете, почему художники авторитетны постольку, поскольку готовы к авантюрам, к крайностям? В России почему-то всегда любили тех писателей, которые углублялись именно в диалектику «нарушения» (а в результате приходили к саморазрушению).

А.Битов. Наверное, это энергия распада. Как-то у меня резко повысилась раздражительность, я стал видеть людей не так, как видел всегда, и вдруг понял, что всем от меня что-то нужно. И я подумал: что за перекос? Неужели может случиться так, что душа устанет и распадется прежде тела? Раньше мне казалось, что я разрушаю лишь тело — пьянством, невероятным образом жизни. Хотя в последнее время стал спохватываться и даже иногда заботиться о себе, придумывать разные программы, чтобы поддержать тело. Весь аутизм, весь дебилизм социальный, который мне всегда сопутствовал, в огромной степени был формой защиты, попыткой внутри себя прочитывать все только своим способом. Принадлежать и тому, и другому — и распаду, и созиданию, по-видимому, одновременно невозможно. Может быть, все мои путешествия, с одной стороны, связаны, как вы заметили, с убеганием, а с другой — с тем, чтобы сохранить тот невидимый «колпак», под которым скрываешься.

Л.Пайкова. Бродский называл это «комплексом капюшона»...

А.Битов. Психотерапевт спросил меня после операции, чем бы я мог себя вообразить, если бы представил себя в «голом виде», и я ответил: футляром или скафандром, что вообще-то считается типичным ответом шизофреника, а я всего лишь хотел быть честным. Обычно то, что внутри тебя, соответствует тому, что снаружи. Вопрос скорее в том, *что* ты разрушаешь. Вот Венедикт Ерофеев разрушал лишь свою оболочку.

Л.Пайкова. Существует представление об искусстве как о дорого оплаченном результате непомерного риска — результате, цена которого для каждого нового «игрока» все выше и выше. Хармс утверждал, что в основе порока и вдохновения лежит одно и то же: подлинный интерес. А можно ли сказать, что в основе вашего «подлинного интереса» лежит сама игра?

А.Битов. Да, в том, *что* я делаю, очень важна игра. Я, безусловно, игрок. И мой дед был игрок. Но мне не нравятся азартные игры, понимаете? Рулетку я просто боюсь. Я часто выигрывал. Это суперсостояние, но я понял, что оно искушение. Вы знаете, как надо играть в рулетку? Могу рассказать. Сначала вам повезет. Но потом обязательно не повезет. Я анализировал, почему всегда везет новичкам? Да потому, что «система» не может выиграть. Зато «несистема» может. Желание выиграть — самое тошнотворное усилие, которое я знал в жизни.

Когда я начал выигрывать большой полосой в Баден-Бадене, я разрушал любую рождающуюся в мозгу систему. Ну, допустим, я ставил на дни рождения детей, на счастливые числа своей жизни! Эти числа принадлежали только мне и

никому больше. Я разрушал малейшие уловки логики, ставил случайно, абсолютно невпопад. Напряжение такое, что на следующий день я буквально не мог ходить, ноги оцепенели, стали свинцовыми, даже ягодицы болели от этого общего посыла. Когда перестало получаться, я стал швырять фишки, но мне это запретили. Крупье сказал, что этого делать нельзя. Профессионалы играют на «чет — нечет» большой суммой, не исключено, что они в сговоре с крупье, обычно они удваивают крупную сумму, а потом отходят. «Чет — нечет», «красное — черное» выпадают чаще остального.

Я знаю в жизни один важный закон. Если я решу чего-то в ней добиваться, это будет бесполезно, у меня ничего не выйдет. Но бывают моменты, когда твои замыслы, помыслы сходятся в одном каком-то узелке, и тогда ты обязательно должен просоответствовать: работать, действительно засесть и писать. А если ты этого не сделаешь, все, мгновение упущено, поезд ушел. В вульгарном выражении: это нужно записать, зафиксировать, опубликовать, снять, накормить детей. Три-четыре необходимости должны сойтись в одном месте, и тогда ты как игрок, как мужчина, как личность обязан быть на уровне. А если ты говоришь: «Я буду делать то-то и то-то», — всё, это безнадежно...

Л.Пайкова. А вот отрешенность, молчание для вас что-то значат? Не превращаются ли они все больше в действующий, структурный элемент текста?

А.Битов. Молчание и есть то, с чем работает слово, потому что озвученное — уже результат словотворчества. Вот замысел сам по себе — это совершенно молчащая, неразъятая и непонятно каким оком видимая вещь. Потом она постепенно оформляется, цепляется за сюжет, персонажей, за образ. Я всегда комплексовал перед поэзией, поскольку считал, что я так не могу, и восхищался, и обожал, и удивлялся обилию замечательных вещей, особенно в русской традиционной поэзии. Вместе с тем раздражало меня вот что: ну не понимал я, зачем в ней ритмы и рифмы. А сейчас понял: для случайности, потому что эта искусственная форма — рифма — заставляет тебя делать не то, что ты собирался (например, связать между собой несопоставимые вещи), хотя у поэтов такого класса, как Пушкин и Лермонтов, существует, к моему большому удивлению, прозаическая запись будущего стихотворения. Ну, скажем, «Пора, мой друг, пора...», недописанное, кончается прозаической записью того, что там надо заритмовать и зарифмовать. Но что как образ возникает сначала — поэзия или проза, — не всегда известно. Впрочем, я забыл, о чем вы меня спросили.

Л.Пайкова. О молчании...

А.Битов. Ах да. Мне всегда, для того чтобы писать, нужно было устраивать себе схиму. Я до сих пор абсолютно невоцерковленный человек, верующий, но невоцерковленный, это плохо, наверное, но с этим уже ничего не поделаешь. Тем не менее откуда-то, непонятно откуда, мне известны очень многие вещи. Помню, например, что когда я удалялся в некую «искусственную» местность для воздержаний всякого рода, концентрации сил и попытки что-то написать, то среди прочих обетов, которые я на себя брал, было не смотреться в зеркало и молчать. В зеркало я уже давно научился не смотреть, бреюсь и себя не вижу. А вот защищаться от потока жизни можно по-разному. В нашей воле предписать себе молчание в качестве медицинского средства. Если бы можно было прийти к некоей фундаментальной аскезе, я выбрал бы аскезу молчания. В последнее время молчать удается все меньше, поскольку в моем случае айсберг перевернулся и из области легко дававшегося мне молчания, когда я был социально от всех отрублен, я попал в область сильно освещенную, когда приходится быть все время на виду, на публике.

Л.Пайкова. А есть ли у вас какой-то нереализованный проект, который вам хотелось бы осуществить?

А.Битов. В Веймаре, где я недавно был, мне пришло в голову название новой книги. Каждую книгу я внутри себя делаю лет по тридцать. Так вот, она будет называться «Дневник задним числом».

Л.Пайкова. А вы, действительно, вели дневники?

А.Битов. Пробовал, но вообще не вел ни записных книжек, ни дневников, потому что текст для меня — это такая связанность всех слов, которая не может быть профессиональной.

Л.Пайкова. Что это значит?

А.Битов. Что эту связь нельзя установить на уровне умения писать. Должен быть некий порыв, вдохновение, состояние, при котором что-то полилось бы, само закрутилось — тогда слова окажутся между собой связаны в нужном порядке, тогда они подарят тебе какие-то неожиданные смыслы, тогда текст будет похож на текст. А представьте, что вы туда вставили удачное выражение?

Л.Пайкова. Но ведь без этого выпадают какие-то важные подробности, штрихи каждого дня?

А.Битов. Верно. У меня порой бывают такие красивые дни, которые настолько точно уложены в какой-то рисунок, что стоило бы это как-то фиксировать. Дневник же пытаюсь вести в моменты творчески слабые, когда трудно сосредоточиться, когда надо себя потихоньку вытаскивать на поверхность. Чтобы расписаться. Есть у меня и другой способ концентрации. Просыпаешься, пытаешься вспомнить сон, затем, желательно, молишься. Это я подхватил совет какого-то старца. Обязательно надо встать с левой ноги, хоть как-нибудь застелить постель, совершить туалет, а потом, зафиксировав сон в письменном виде, открыть три великие книги в любом месте.

Л.Пайкова. Какие книги?

А.Битов. Я обычно открывал Библию, Коран и Пушкина. Один раз Пушкина не было, я открыл Флоренского. Подходило. Или Паскаля. И они, как ни странно, говорят о тебе с такой точностью, что порой просто подпрыгиваешь! Иногда они смотрят вперед, иногда дают ретроспективу. Потом надо начать думать о дне, очистить день для работы, составить список дел, которые предстоит сделать. Все это очень похоже на монастырь, потому что монастырь ведь строишь внутри себя, свой собственный, для души и духа, его почти каждый человек выстраивает. Поэтому есть взгляд на одиночество, что это не бич, а дар. Еще замечательная вещь — «мусор», я всякого рода бумажки собираю, но не систематизирую и давно превратился в помойку, однако никак не могу выбросить всякие пригласительные билеты, справки из жэка, медицинские карты, бланки анализов...

Л.Пайкова. Такой «мусор» входит во многие ваши книги, в частности в «Первую книгу автора», в «Неизбежность ненаписанного»?

А.Битов. Я придумал его задолго до Ильи Кабакова, но не сделал из него «промышленность». В «мусоре» допустимы заметки любой длины, любого жанра, любого уровня небрежности: мысли, афоризмы, саморазоблачения, наброски, впечатления, причудливые словесные ассоциации, сумбурные и неотделанные обрывки снов, все что угодно, самые вольные вещи, рождающиеся иногда с напряжением, а порой с большой легкостью. Все, что давно стало моим наваждением, моей болезнью. А поскольку у меня проблемы с психосоматикой, то это полное ее отражение.

Я хочу сделать такой мемуар — «Разгребая архив», чтобы весь этот хлам, все эти фрагменты, случайности, пустяки и непустяки вошли туда в качестве документа, и пусть кто-то потом назовет это авангардизмом — не мое дело, — надо привести в порядок хотя бы память о своей жизни, потому что какая-то последовательность в ней есть. Похоже, мы не знаем, что такое время, поэтому вопрос — в каком порядке все это расположить, возможно, этот порядок я и попытаюсь поднять на поверхность.

Л.Пайкова. А что такое время? В стихотворении «12» вы написали: «Часы отсчитывают слово...» Слово — единица времени?

А.Битов. Время меняет наше отношение ко всему, в том числе и к слову, смещает границы банального и небанального. Банальность — то, что принадлежит сиюминутному времени. Но то, что кажется банальным сегодня, завтра становится фантастичным, сказочным, притягательным... А следующая строчка: «что ново нам, то вам не ново...» Ну вот, пожалуйста, рифмы у меня самые убогие. Мысль существует, а потом ты узнаешь ее как бы в осколочном виде. Может, рифмы — это такие маленькие зеркальца, в которых рассыпаны отражения смысла?

Л.Пайкова. А что имеют в виду, когда говорят, что «поэзия должна быть глуповата»?

А.Битов. Я думаю, имеется в виду отсутствие секрета в мыслях. В то же время

Андрей Битов
Фото С.Иванова

Баратынский говорил: «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» И Пушкин тоже говорил: «Оригинален, ибо мыслит...» То есть ни одного сочетания слов нет без мысли. Если вы начнете это расковыривать, у вас рассыплются и текст, и мысль.

Л.Пайкова. В «Человеке в пейзаже» вы размышляли на тему, что такое гений, что у него «за спиной»?

А.Битов. Вообще-то, понятие очень опороченное. Гений — божество не самого высшего порядка. Гениальностью обладали Кирилл и Мефодий, когда в катастрофические сроки переводили Библию. Как-то увидел на старой гравюре евангелистов, у одного из них на плече сидит ангел ростом с мышонка и в непомерную ушную раковину евангелиста что-то шепчет.

Л.Пайкова. Связь напрямую с ангелами — это и есть образ гениального? А еще, наверное, всё делать как в последний раз, будто этот день единственный в твоей жизни?

А.Битов. Это одно из правил сильной внутренней жизни: вы все делаете в последний раз. Когда я занимался Пушкиным и размышлял о чудовищной производительности его «осени», что позволило каннибалам духа утверждать, будто Пушкин нарывался на гибель, искал конца, поскольку всё главное уже написал (речь о Пушкине-литераторе). Но ведь каждый раз человек делает всё! Он делает сколько может, чувствуя свою убогость и несовершенство перед тем, чего пытался достичь, к чему стремился, и только потом оказывается, что след от этого достаточно глубок! И уникален. Пушкин успевает написать всё! Он успевает написать всё уже в 1824 — 1825 годах, находясь в ссылке в Михайловском. Торопливо, нутром чуя, что потом времени на это уже не будет. У меня есть такая хулиганская гримаса из Пушкина: «пока не требует поэта», «еще не требует поэта», «уже не требует поэта». Такой вот постмодернистский вариант! А сама ткань жизни, она же абсолютно творческая. Вот у меня нет черновиков, вообще нет, и я подумал, сколько же бумаги я накомкал в собственном мозгу! Корзины, набитые черновиками!

Л.Пайкова. А у вас хорошая память?

А.Битов. Память у меня абсолютно слабая, и в то же время я помню, к примеру, все голоса, которые когда-то слышал. Но я не помню, кому они принадлежат. В свое время, когда только начинал писать, каждый день складывался у меня в рассказ. Да и сейчас возникают какие-то вещи, я их обрабатываю и вдруг нахожу в них готовый текст, но я его не записываю, потому что продукцию подобного рода уже производил когда-то.

Л.Пайкова. Что для вас существенно в тексте, на что вы ориентируетесь?

А.Битов. Для меня значимы все до сих пор принятые степени оценок: вкус, аутентичность, искренность и вдохновение. Текст — это вид энергии. Какая энергия в него вложена, такая и получится «на выходе». Чтобы получить эту энергию, нужно всё по-человечески изложить. Говорят же до сих пор: «мертвый текст», «живой текст». В таких категориях я и существую, у меня нет этого птичьего языка, на котором говорят все эти «постмодернизмы», «авангардизмы» и всякая прочая муть, вырождающиеся в элементарное жульничество и импотенцию.

В школе меня полагали умным мальчиком, а я себя чувствовал совершенно не умным. Потом в вузе, где я был двоечником, про меня опять говорили, что я умный, а я этого опять не понимал. И вот, помню, момент какого-то странного посвящения: еду я в автобусе через мост, Нева, мороз и солнце, красота, еду и думаю, а почему это я ни о чем не думаю? И вдруг что-то огромное шарахает в меня, непонятное, ослепительное, безъязыкое, скорее, может быть, напоминающее какого-то ящура, какое-то могучее тело, чуть ли не мохнатое... Я как бы за его шерстку зацепился — и формулировка такого блеска оказалась у меня в руках, что я был ослеплен. Вот это была мысль! Замечательно выраженная, прекрасная, почти осязаемая, я потянулся догнать — раз, а тут другая, уже поменьше, я ее ухватил тоже. И вдруг жадность такая открылась. У меня это где-то записано, надо бы найти. А погнался за третьей — уже вообще ошметок, очисток! То есть жадничать нельзя! Вот дали — радуйся малому, хватит! Отсюда же тошнотворность припоминания сна, припоминания мысли, потому что мысль — это припоминание чего-то неоформленного, другого. В школе я придумал, как пропускать уроки, сталинская еще была школа, не хотелось мне там сидеть. Холодно, ленинградская зима, трамвай и кинотеатр — единственно доступные места. Так где же я провел все это время? Приблизительно два года. В какой-то фантастической пустыне. Чем же я занимался? Курить не курил, читать не читал...

Л.Пайкова. Может, это и был «Ленинград как литературный текст»? Может, вы медитировали?

А.Битов. Слова «медитация» тогда не было. Это было тоже состояние молчания, состояние немоты, не мучительной немоты, а какой-то другой, потому что я этому предавался с удовольствием... А что такое вообще думать? Мы нечто немое облекаем в слова, и получается мысль. Ведь почему с детьми общаться — величайшая радость? Да потому что они являются в мир людьми духовными, уникально сотворенными, стихийными буддистами, кем угодно, их волнуют вопросы такого порядка, которые не приходят в голову даже в конце жизни великим мыслителям. Есть у Эрлома Ахвледиани, замечательного грузинского автора, рассказ «Агу» — о том, как существо появилось на свет и очень недовольно своими родителями, тем, что они абсолютно не такие, как ему бы хотелось, родители его все больше раздражают своей грубостью и непосвященностью. И наконец, когда оно, существо, не в силах более терпеть их глупость и решает вмешаться в их бестолковую жизнь — это финал рассказа, — мать ликует: какое счастье, ребенок сказал: «Агу!»

Л.Пайкова. Почему, для того чтобы написать что-то, вам надо это «что-то» сделать свидетельством вашего неопровержимого в мире присутствия, добыть трофеи опыта?

А.Битов. Потому что опыт — единственное, к чему я имею отношение. Не в том смысле, что я придаю себе такое уж большое значение, а просто пережитое — единственное, что я знаю достоверно. Некоторые мои тексты меня и теперь, спустя сорок лет после написания, удивляют. Невыдуманное должно быть фантастичным, а фантастическое невыдуманным. Это очень простой прием, но получается, что проза — это послание от одного к другому. В печати все время обсуждают читателя, какое это огромное, безмозглое существо. Но этого «вообще

читателя» не существует в природе, всегда есть один конкретный читатель. В том и состоит величие книги. Один человек и другой человек, и всё! Вот тогда и случается настоящий контакт. И возникает бездна одночтения. Конечно, массовая литература развивается совсем по другому руслу. Самый распространенный комплимент, который я получал: «Слушайте, это вы про меня написали!» Да никогда в жизни я про него ничего не писал. Совпал лишь способ проникновения, инструмент отмычки.

Л.Пайкова. Вы сказали, что одиночество не бич, а дар. А может ли оно стать опорой?

А.Битов. То, что люди чувствуют себя одинокими, совершенно нормальное состояние. «Вот все такие хорошие, уверенные в себе, чистые, а я один такой несчастный, урод, дебил, онанист, тупица, сирота...» — разные наборы бывают. А все остальные такие гладкие, правильные? Да ничего подобного! На опровержении этого контраста построена вся литература, потому-то она никогда не исчезнет. Ведь литература — это форма неодиночества, место встречи, когда автор имеет возможность беседовать со своим невидимым читателем, и та же способность дарована читателю как исполнителю. Самая простая метафора: читатель — исполнитель книги в той же мере, как музыкант — исполнитель нотной записи. Вот такая «музыка», один на один. Я иногда употребляю формулу «я самый знаменитый неизвестный писатель». Или — «самый неизвестный знаменитый писатель».

Л.Пайкова. А что вы понимаете под «экологией творчества»? По-моему, вы были едва ли не первым, кто у нас об этом заговорил?

А.Битов. Слово «экология» сейчас стало очень расхожим, хотя от этого значение его не уменьшилось. Кроме насущного — воды и воздуха — существуют и еще более значимые вещи, которые можно пачкать, портить, разорять. Художник — это самый неразорительный способ прикосновения к невидимым вещам, и одновременно он тот, кто сшивает видимое с невидимым, дает изображение во времени и пространстве и в человеческом бытии. Вот мы с вами сидим, разговариваем, между нами воздух и неведомо что. Можно грабить этот невидимый слой, и я чувствую таких людей, у которых достаточно мощный интеллектуальный аппарат, но они — люди «со взломом».

Л.Пайкова. То есть интеллектуальные вампиры?

А.Битов. Да, именно так. Это люди, которые навязывают нам мощную концепцию жизни, а все системы, которыми гипнотизируется мир, — системы насилия, хотя «на дело» и идут обычно люди гениальные. Маркс и Фрейд — безусловные гении, но душа протестует, когда объяснение мира приводит к его заковыванию в системы-кандалы. На самом деле все вокруг живое, и сама жизнь — живое существо, и время — существо, и все вокруг дышит.

Л.Пайкова. Скажите, перенесенная вами пять лет назад операция как-то на вас мировоззренчески повлияла?

А.Битов. Мне удаляли из головы опухоль, я был очень заинтересован в процессе, кроме всего прочего, был в полном сознании, так как общий наркоз при таких операциях опасен — после него можно не вернуться, поэтому применяется только местный наркоз. Я прочитал груду научно-популярной литературы и узнал, что мозг не испытывает боли. Могу это подтвердить. Но потом начинается боль какого-то другого порядка — в виде отвращения, омерзения, и я тут же, на операционном столе, подумал о женщинах, делающих аборты.

Видимо, есть вещи, которые не надо трогать. Это трудно объяснить. Короче, мозг — целомудренная область, куда «никто не должен вторгаться».

Л.Пайкова. Вы и в этой ситуации наблюдали себя со стороны?

А.Битов. Ну естественно, человеку продырявливают голову — такое не каждый день случается, это же страшно интересно! Я же по специальности буровой мастер, я им говорю: «Ну, мне все ясно, что вы делаете, сейчас вы начнете бурить!» Врачи подозревали какую-то форму рака, но оказалось — нарыв. Счастье было на лицах оперирующих. Представляете — гильотина или прыщ?

Л.Пайкова. А был страх, предчувствие конца?

А.Битов. Нет, абсолютно. Никакого страха не было. Я был очень оптимистично настроен и собирался жить. И вел себя, видимо, нетипично. Я им говорю: «Сейчас вы пройдете кору, потом подкорку, добудете «месторождение» и поставите

мне отсадную трубу». Они смеются. А я продолжаю: «Несите мне зеркало: хочу видеть честные глаза хирурга». Ну это уже такая удалая, разухабистая моторика с моей стороны.

Л.Пайкова. Это, вообще-то, похоже на психику школьника лет шестнадцати, несовершеннолетнего. Получается, вас почти не коснулся возраст?

А.Битов. Недавно в Переделкино снимали передачу об Олеге Васильевиче Волкове, мы с ним были соседями. Ему было уже за девяносто. Сопровождавшие нас жены чему-то рассмеялись. Оказывается, жена Олега Васильевича спросила у моей, сколько «твоему» лет по ее ощущению. Моя жена Наталья ответила: лет шестнадцать-семнадцать. Та рассмеялась и сказала: «А моему — четырнадцать». Вообще, возраст — это страшно интересно. Внутри этого самого «футляра» или «скафандра» возраст дарит такие открытия! Вот человеку, к примеру, кажется, что он всё видит, а он просто очень быстро бежит. Известно, что люди особенно трепетно относятся к последним словам умирающего. Я всегда думал: «А почему, собственно?» И ответил на этот вопрос для себя так: человек, его «я», его душа впряжены в огромное количество могучих энергетических механизмов, чтобы пройти сквозь жизнь и выполнить целый ряд задач — биологических, социальных, каких-то еще... Для этого должно быть задействовано много двигателей: секс, творчество, тщеславие, семья, воспитание детей и многое-многое другое. Но постепенно все эти функции отмирают, сначала одна, потом другая, и вдруг понимаешь, что вообще от всех программ отлучен. Остался «голый» человек. И вот что же ты теперь скажешь? Сам по себе, один, ничей. В этом и состоит важность последнего слова.

Л.Пайкова. И что для вас в таком «голом» человеке наиболее ценно?

А.Битов. Наверное, терпимость, толерантность ко всему на свете. По-моему, это лучший итог жизни...

Л.Пайкова. Однажды вы сказали, что никогда не уклонялись от «стрел судьбы». Что это для вас как для писателя значит?

А.Битов. Просто там, где другие делали остановку, я пытался двигаться дальше. Нет, ни от чего я не отлынивал... Ведь человек может дать только свое. И поверить только тому, что сам испытал. А в общем, я плохо начитанный человек. Но несколько книг я прочитал так, как будто сам их написал. В семнадцать лет, когда я закончил школу, богатые родственники уехали куда-то отдыхать, предоставив в мое распоряжение отдельную комнату, чтобы я готовился к поступлению в институт. У них была замечательная библиотека. Вот тогда-то я и прочел «Записки Пиквикского клуба»! Это был такой восторг!

Л.Пайкова. Как-то вы обронили, что мы живем в пространстве, которое в чем-то главном не соответствует реальному миру. Значит ли это, что и литература — нечто придуманное, ирреальное?

А.Битов. Литература — всегда нечто зафиксированное. Некая законченная вещь. Литература — маленькая реальность. В этом случае она уже не отвратительная, не испорченная и не повредившая мир. Вот в чем экология-то. Сейчас очень модно упрекать ее за то, что она человека как-то обманула, завела не туда. Но это опять-таки мышление массовыми категориями, большими числами, несостоятельное, потому что кого-то она совершенно не обманула, напротив, позволила дышать. По-моему, литература — экологически чистое производство, от которого ничего, кроме горстки пепла тщеславия, не остается. Ольга Шамборанг как-то сказала: «У тебя мания преследования величия». По-моему, очень остроумная формула — к писателям имеет самое непосредственное отношение. Пишущий человек каждый день должен заново пробиваться к живому теплу смысла сквозь эту корку холодной, омертвевшей кучки пепла.

Л.Пайкова. Андрей Георгиевич, а много ли успевает человек за свой век? Почему на мир мы всегда смотрим сквозь призму истории? Является ли для вас история «системой координат» человеческого опыта?

А.Битов. До тех пор пока в России будут обсуждать судьбу как систему ошибок, у нас не будет истории. Это не значит, что нужно от чего-то отказываться: у нас было татаро-монгольское иго, был царизм, декабристы, война была, всё было... И в этом ясно отразились и время, и мы. Почему мы от всего этого остаемся в стороне и так ничему и не научаемся — вот чего не понимаю! Столь же ощутимо это и в столетней памяти моей семьи. Меня с детства занимал такой вопрос:

почему человеческий век не равен веку, то есть ста годам? В чем тут секрет и как вообще образовалось столетие? Нашему взору все еще доступны XIX, XVIII, в Европе мы можем застать еще XVII век, а потом столетия расплываются, между ними образуется «тире»: VIII — X века, что позволяет новым гениям утверждать, будто у них отчасти украли историю. На самом деле ее, возможно, растянули во времени. Историческое забвение вещь серьезная, но, безусловно, не страшная.

Л.Пайкова. А почему не страшная?

А.Битов. Забвение страшно лишь в том случае, если не веришь в бессмертие души. Ну как бы вы ценами на укроп потрясены, а между тем что-то по-настоящему глобальное из вашего ощущения выпадает. Вот чудная история, мне в Грузии рассказали. Там жил человек, достаточно долго жил и никогда ничего не писал, кроме книги расходов каждого дня. То есть он делал следующие пометки: «укроп стоит столько-то», «петрушка — столько-то», но он не пропустил ни одного дня своей сознательной жизни. В результате его книга оказалась самым ценным документом времени, который только смогли отыскать.

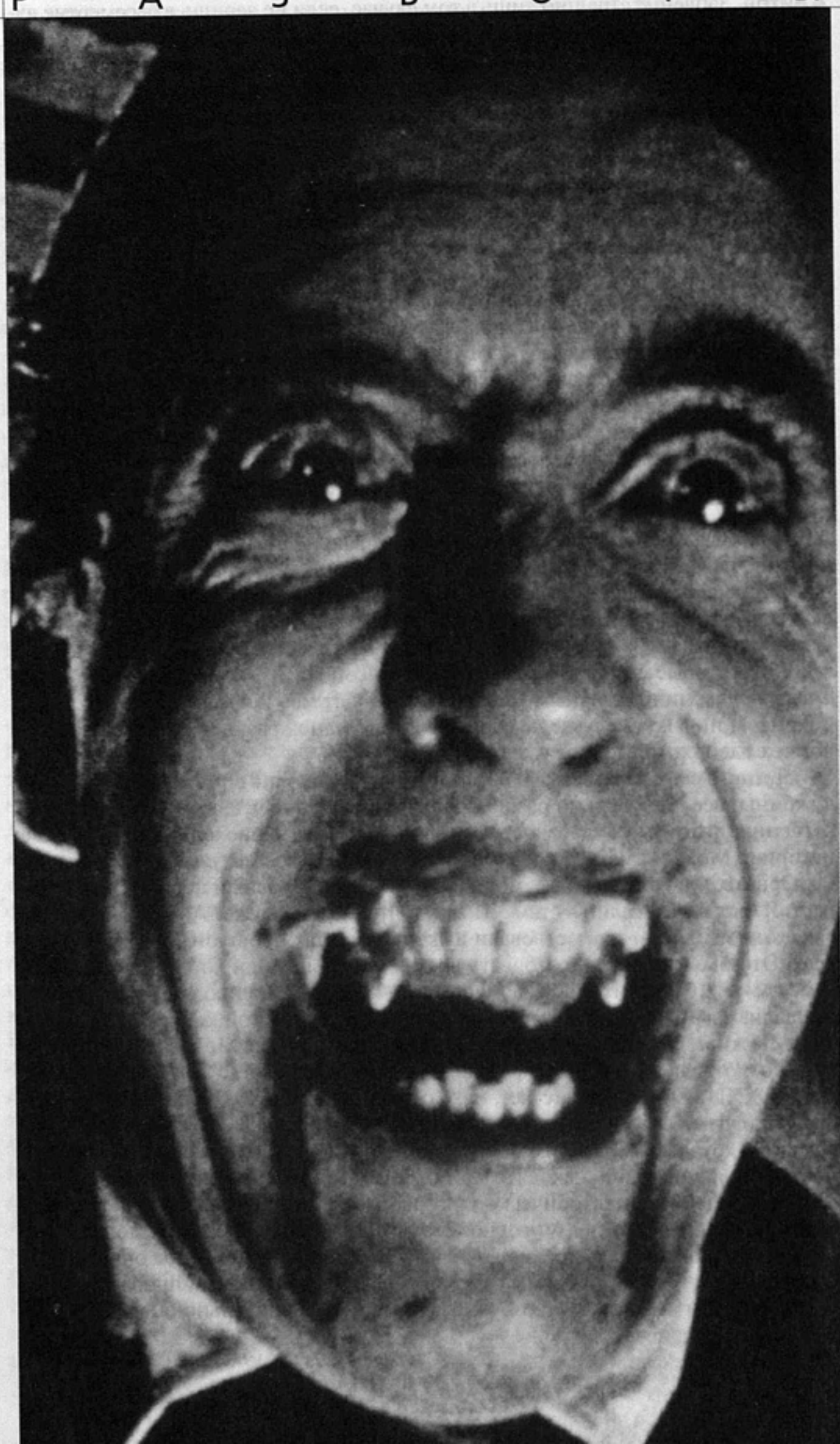
Л.Пайкова. Не по этому ли принципу и вы хотите сложить свою будущую книгу?

А.Битов. Да, к форме такой книги я пытаюсь сейчас вернуться. Ну а вещи — атрибутика века — это уже область банальной эссеистики: говорить, как время существует во времени или как мы живем в домах и в вещах. Понимаете, история доступна пониманию как раз потому, что овеществлена в предметах, потому что жить — это значит «оставлять следы», метки «обитателя интерьера»...

Л.Пайкова. Бердяев полагал, что беда России — в больной общественной «клетке», в нехватке людей, которых Россия могла бы призвать для своего радикального переустройства, в слабости русской воли, в недостатке общественной самодисциплины. Как нам справиться со всем этим? С наваливающимся на нас негативом?

А.Битов. Все, что Бердяев сказал, конечно, правильно и ничуть не устарело. Мы и сейчас находимся в той же самой общественной «точке», о которой он говорил много лет назад. Но я, например, ратую за затяжное безвременье. Хотя бы раз надо дать жизни надиктовать свою волю, без нашего в это дело вмешательства. Смотрите, как упорно наш парламент не желает принимать человеческие законы, которые создали бы хоть какую-то социальную защиту людям, в том числе людям инициативным. Безвременье — вот мое историческое пожелание родине. И ни в коем случае не сорваться в очередной раз, не попасться на крючок тех идей, которые свое уже отслужили.

Я много сейчас разъезжаю по миру, но, даже вполне вписавшись в антураж чужбины, все-таки всякий раз возвращаюсь на родину с каким-то вздохом облегчения, потому что здесь я среди своих. Мы вместе проходили одну и ту же историю. Можно иметь какое угодно образование, все мы уже сидим по уши в Интернете, в автомобиле, в самолете, но у всех у нас разный исторический возраст. Я был в Монголии — там XII век, и что, XII век хуже? А в России не XXI век, хотя мы вовсю поучаствовали в экспериментах прошлого, может быть, за всех. Это были попытки разорвать время. И большевики хотели оказаться не там, где уже были, их любимая формула — «минуя стадию капитализма или феодализма». Да ничего не минуя! Нельзя снести третье яичко, не снеся первые два. Мы живем на огромной до сих пор территории, даже Москва от Ленинграда веком отделяется. Москва разрывает время, и из своего XVII века прыгает сразу в XXI, а Петербург отстает, находится все-таки в XVII и до сих пор погибает. А другие регионы — какой-нибудь XVI век. Вот это и есть «исторический возраст», хотя все мы дышим одним воздухом, пользуемся сходными возможностями, просто одни находятся в более благоприятных обстоятельствах, а другие — в менее. От исторического возраста зависит и принадлежность к конфессии, к нации, расе, чему угодно. Выход есть: все равно богатые должны накормить бедных. А для этого надо делиться. У меня было точное ощущение в «Оглашенных», что если бы мы сами не справились со своими проблемами, то произошло бы вмешательство Божье. Очень важно правильно оценивать время, в котором живешь...



Кристофер Ли
в фильме «Дракула,
восставший из
могилы»

ДМИТРИЙ КОММ

Eurohorror: британский канон

Вряд ли кто-то сегодня станет оспаривать тот факт, что именно Англия является родоначальницей литературы страха и тайны. Гораздо менее очевидным выглядит утверждение, что она является также праматерью и кинематографических ужасов. Однако есть основания считать, что это так. Достаточно вспомнить знаменитое Общество психиатрических исследований, которое еще в 1898 году стало использовать кинокамеру, чтобы запечатлевать на пленку привидения. Нередко его члены снимали умирающих в надежде поймать момент «отлета души от тела». Эти съемки получили мировую известность и основательно повлияли на стиль фильмов ужасов. (Свежим примером может служить нашумевший японский мистический «Круг». Его режиссер Хидео Наката не скрывает, что вдохновлялся именно подобными «документальными» примерами.)

С игровыми картинами тоже все в порядке. Первым британским хоррором считается шестиминутная лента «Мария Мартен, или Преступление в Ред-Берн», созданная неким Дикки Уинслоу в 1902 году. Фактически это был снятый на пленку спектакль гран-гиньоля, и у современников фильм вызвал шок. А основанная на реальных фактах история несчастной Марии Мартен, убитой своим любовником, стала фундаментальным сюжетом английской хоррор-культуры и еще не раз переносилась на экран.

Именно британцы явили миру первый фильм о маньяке-убийце — «Жилец», созданный Альфредом Хичкоком в 1926 году и переснятый спустя шесть лет в звуковой версии с тем же Айвором Новелло в главной роли. Всего же в 20-е годы в Англии было снято полдюжины картин, подходящих под определение «хоррор», — почти в два раза больше, чем за тот же период в Америке. С приходом звука у островитян появился и первый король ужасов. Им стал мэтр гран-гиньоля Тод Слоутер, специализировавшийся на ролях злодеев и любивший переносить свои театральные постановки на киноэкран. Его коронной ролью был Суини Тодд, демонический цирюльник с Барбер-стрит, убивавший и грабивший своих клиентов, в то время как его любовница, хозяйка булочной, перерабатывала трупы в фарш для пирожков «с мясом». (Еще одна «реальная история», пережившая множество киновариаций; последняя сделана в 1998 году Джоном Шлезингером.)

Как случилось, что после столь уверенного начала англичане уступили пальму первенства американцам? Никакие происки Голливуда не нанесли нарождавшейся индустрии фильмов ужасов такого вреда, как доморощенное ханжество и предрассудки. Чудовищный консерватизм Британской ассоциации киноцензоров (British Board of Film Censors), присваивавшей всем фильмам ужасов категорию «А» (аналог нынешней «X»), отлучал от этого жанра большую часть аудитории. Нередко, чтобы обеспечить выход своих фильмов на широкий

Вторая статья цикла Eurohorror. См. также: «Eurohorror: латинская школа». — «Искусство кино», 2000, № 9.

экран, режиссеры были вынуждены отказываться от показа сцен насилия вообще, лишь «страшной» музыкой, криками жертв да отдельными деталями давая понять зрителю, что в этот момент за кадром совершается убийство. (Именно здесь кроются истоки изощренности Хичкока в опосредованном показе убийств.) Категорию «А» отменили лишь в 1937 году, когда всякая конкуренция с Голливудом в области фильмов ужасов была уже невозможна.

Другая причина — язык. Отсутствие языкового барьера с Америкой всегда было одновременно проклятьем и благословением для британского кино. Война за рынок не прекращалась практически ни на день. Ее апогеем можно считать 1945 год, когда компания «Метро-Голдвин-Майер» после выхода американской версии «Газового света» пыталась уничтожить (правда, неудачно) негатив одноименной британской картины Торолда Дикинсона, снятой на четыре года раньше. Позднее, в 60-е, благодаря английскому языку, студии «Хаммер» удалось прорваться на американский рынок. Однако десятилетие спустя она же и пала первой жертвой мощного идейного и технологического рывка Голливуда. Если латинские хоррормейкеры, прятавшиеся за языковым барьером, еще могли некоторое время противостоять натиску «Челюстей» и «Чужих», то английская школа ужасов была проглочена ими в одночасье, оставшись лишь в синематеках и видеоколлекциях поклонников.

Молот ужасов

«Дракула, восставший из могилы», режиссер Фредди Фрэнсис

«Золотой век» британского фильма ужасов ограничен почти теми же датами, что и расцвет хоррора в Южной Европе: 1957 — 1976 годы. Однако в отличие от латинской школы английский хоррор был жанром не авторов, но студий. «Хаммер» стал единственной студией на британском рынке ужасов. Как считают многие, он был не лучшей, но, бесспорно, самой коммерчески успешной и влиятельной хоррор-студией в мире со времен «Юниверсл» образца 30-х годов.

«Хаммер» специализировался на классических сюжетах, возрождая персонажей, невостребованных со времен «юниверсловского» фильма ужасов, — монстра Франкенштейна, Дракулу, Мумию и т.д. Добившись успеха с одним из чудовищ, студия тут же запускала продолжение его истории. Готический стиль «Хаммера» определялся в большей степени не богатой английской традицией историй о привидениях, а эстетикой гран-гиньоля и викторианских мелодрам. Хаммеровцы предлагали зрителю гарантированное качество: добротные костюмы и интерьеры, хорошую литературную основу, уверенную актерскую игру, красивых блондинок в кринолинах. И никаких сюрпризов в художественном решении фильма — полное стилистическое единообразие.

Достигалось это благодаря четкой идейной программе и весьма узкому кругу людей, призванных эту программу осуществлять. «Хаммер» — фамильная компания, контролировавшаяся двумя семьями — Каррерасов и Хайндсов. Основателями были сэр Джеймс Каррерас, произведенный в рыцари за успехи в бизнесе, и актер мюзик-холла Уильям Хайндс, подаривший компании свой сценический псевдоним — Хаммер. Обязанности распределялись четко: Каррерас занимался финансами, а сын Хайндса Энтони, унаследовавший после смерти отца семейный бизнес, отвечал за творческие вопросы. «Хаммер» практиковал постоянные амплуа по обе стороны камеры. Одни и те же постановщики, сценаристы, актеры и т.д., вплоть до гримеров и осветителей, переходили из фильма в фильм. История студии не знает серьезных конфликтов между режиссерами и руководством, ибо «Хаммер» всегда отдавал предпочтение профессионалам-середнячкам без особых творческих амбиций (хотя бывали и исключе-

ния: в частности, Джозеф Лоузи в 1963 году снял для «Хаммера» фантастический триллер «Проклятые»). Практика этой студии, действительно, напоминала большое семейство. С размеренностью отлаженного механизма она выдавала на-гора по семь-восемь фильмов ежегодно.

В этом конвейерном производстве были и свои передовики. Если Энтони Хайндс являлся главным идеологом студии, то режиссер Теренс Фишер мог считаться ее основным практиком. В промежуток с 1957 по 1962 год он умудрился вывести на экран всех основных хоррор-персонажей в фильмах «Проклятье Франкенштейна», «Дракула», «Собака Баскервилей», «Мумия», «Проклятье оборотня», «Два лица доктора Джекила» и «Призрак оперы», предоставив своим последователям лишь развивать эти сюжеты. При этом ни одна из работ Фишера не являлась римейком американских картин. Уже в своих первых готических лентах «Проклятье Франкенштейна» (1957) и «Месть Франкенштейна» (1958) Фишер, сохранив традиционный сюжет, радикально переставил акценты. Если в классических фильмах Джеймса Уэйла центральным персонажем был монстр, то в картинах Фишера им стал барон Франкенштейн в исполнении будущего штатного премьера студии Питера Кушинга. Обладатель бронебойного обаяния истинного джентльмена, Кушинг вложил в образ Франкенштейна качества двух других персонажей, которых ему часто приходилось воплощать на экране — Шерлока Холмса и доктора Ван Хельсинга. От Холмса его барон позаимствовал холодный рационализм естествоиспытателя, от Ван Хельсинга — упорство фанатика. Франкенштейн Фишера — Кушинга не бросает вызов Всевышнему и вообще не интересуется метафизикой. Его проклятье — не безверие, а косность и невежество окружающих. Его интеллектуальное превосходство над своими погрязшими в предрассудках оппонентами (номинально выполняющими функции положительных героев) столь велико, что, кажется, только хорошее английское воспитание не позволяет ему воскликнуть, подобно Ницше: «Даже если бы я ходил по своим заблуждениям, я все равно ходил бы над вашими головами!» Этот Франкенштейн не безумный ученый, в его облике проглядывали черты вполне реальных мучеников науки прошлых веков, безнравственных и героических одновременно, разрывавших свежие могилы, чтобы достать трупы для анатомических исследований, и отправлявшихся за это на виселицу.

«Франкенштейн должен умереть», режиссер Теренс Фишер

Роль чудовища в «Проклятье Франкенштейна» исполнял Кристофер Ли — еще одна будущая хаммеровская звезда. Однако то ли из-за режиссерской концепции, отодвинувшей монстра на второй план, то ли из-за скверного грима, благодаря которому Ли походил не на живого мертвеца, а на жертву неудачной пластической операции, он не заинтересовал зрителей и уже в «Мести Франкенштейна» был заменен другим актером. Кушинг же оставался Франкенштейном еще более десяти лет.

Другим первопроходцем был сценарист Джимми Сангстер по прозвищу Джимми-Идея — возможно, самый талантливый кинодраматург, когда-либо работавший для фильмов ужасов. Фонтанировавший оригинальными сюжетами, Сангстер обладал еще и способностью написать сценарий за одну ночь, что в условиях малобюджетного производства было бесценным качеством. Перу Сангстера принадлежит едва ли не половина всех хаммеровских сценариев. Но его настоящим творческим подвигом стал сценарий «Дракула» (1958). Дело в том, что права на экранизацию романа Брэма Стокера сохранялись за студией «Юниверсл» вплоть до 1962 года. Однако «Хаммер» не хотел ждать. И тогда Джимми Сангстер сумел пройти по лезвию бритвы, написав сценарий, сохра-

нявший все основные темы и мотивы романа, но при этом не дававший никаких поводов для обвинения в нарушении авторских прав.

Фильм, снятый по этому сценарию все тем же Фишером, не только обрек Кристофера Ли на вечное клеймо Дракулы, но и открыл новую эру в показе вампирских историй. Оргазмические вздохи жертв в момент, когда вампир прокусывает им шею, горящие то ли от жажды, то ли от возбуждения глаза графа — сексуальный подтекст вампиризма отныне превращается в основное содержание фильма. Сам Кристофер Ли, ставший после «Дракулы» всебританским секс-символом, очень стыдился такой популярности. В будущем, играя графа-кровососа, он часто отказывался произносить текст роли, считая его дурацким, и Дракула оказывался немым. Тем не менее Ли пришлось сыграть Дракулу в общей сложности двенадцать раз (причем далеко не все из этих фильмов были хаммеровскими).

«Доктор Джекил и сестра Хайд», режиссер Рой Уорд Бейкер

В тройку ведущих режиссеров «Хаммера» входит и Рой Уорд Бейкер, пришедший в кино со съемочной площадки культового телесериала «Мстители», и Фредди Фрэнсис — в прошлом один из лучших операторов Англии, обладатель «Оскара», сменивший свое престижное положение на сомнительную карьеру постановщика малобюджетных ужасов. Фрэнсис был истинным энтузиастом хоррора; возможно, поэтому ему позволялось изредка отходить от хаммеровского стандарта и разбавлять поток готических фильмов психопатологическими триллерами а-ля Хичкок, такими как «Параноик» (1963) или «Истерия» (1965).

60-е годы — эпоха безраздельного господства «Хаммера». Из-за жесткой цензуры латинские фильмы ужасов приходят на английский рынок с большим опозданием (к примеру, «Маска демона» Марио Бавы, снятая в 1960 году, попала в Англию лишь в 1967-м) и не могут конкурировать с налаженным хаммеровским производством. Консервативная английская публика превыше всего ценит стабильность и, отправляясь в кинотеатр, хочет точно знать, что получит за свои деньги. А хаммеровские фильмы, как и сериал о Джеймсе Бонде, всегда предсказуемы и не обманывают ожиданий зрителя.

В своих киносериалах хаммеровцы предвосхитили известное правило Стивена Кинга: «Не требуется никакого правдоподобия, нужна только честность». Честность заключалась в том, что если в финале «Дракулы — принца тьмы» (1966, режиссер Теренс Фишер) кровожадный граф проваливался под лед, то в следующей картине «Дракула, восставший из могилы» (1968, режиссер Фредди Фрэнсис) он не мог в прямом смысле слова подняться из гроба. Сценаристам следовало придумать, как и при каких обстоятельствах был разбит этот лед, чтобы Дракула мог вырваться наружу. Правдоподобием же «Хаммер» не утруждал себя никогда. Излишне задавать вопрос, откуда в трансильванской деревушке XIX века взялась одна из сестер Горгон («Горгона», 1964, режиссер Теренс Фишер) или почему провинциальный английский сквайр вдруг оказывается тайным жрецом культа вуду («Чума зомби», 1966, режиссер Джон Гилинг). Фантасмагоричность хаммеровских фильмов придавала им элемент абсурда, и режиссеры студии не упускали возможность развить его.

К примеру, обязательной составляющей этих лент была некая актуальная проблема, вырванная из сопутствующего ей контекста и иронически остраненная. Так, в фильме «Доктор Джекил и сестра Хайд» (1971, режиссер Рой Уорд Бейкер) доктор Джекил находит способ трансформировать себя в другую личность, используя гормональную вытяжку из женских трупов (!), однако превра-

щается он не в мистера Хайда, а в женщину — сестру Хайд. Далее они начинают борьбу за свое общее тело, попеременно убивая ради пресловутой вытяжки уайтчепельских проституток. В этой причудливой истории сплетаются сразу три знаковых для британской культуры сюжета: 1) поединок Джекил — Хайд, в котором кинематографисты традиционно видят иллюстрацию фрейдистской идеи о раздвоении личности, 2) ироническая вариация на тему Джека-потрошителя, 3) активно обсуждавшаяся обществом в начале 70-х годов проблема транссексуальности и операций по изменению пола.

«Доктор Джекил и сестра Хайд», режиссер Рой Уорд Бейкер

Уязвимой стороной хаммеровской готики было то, что она в некотором смысле не предполагала эмоционального вовлечения зрителя в экранное действие. Эти фильмы были эффектными зрелищами, способными очаровывать и развлекать. Не могли они лишь одного — вызвать чувство страха. Наслаждавшиеся собственными стилизаторскими талантами режиссеры исповедовали иронично отстраненное отношение к событиям в своих фильмах. Любая тайна и недосказанность изгонялись; абсолютно все показывалось и разъяснялось на экране. Из-за этого в 70-е хаммеровские ленты все чаще стали проигрывать американским, таким как «Челюсти» или «Кэрри», запрограммированным на гораздо более сильный эмоциональный отклик в зрительном зале.

Против студии со временем начала работать и ее собственная популярность. Уже к середине 60-х Англию переполнили эпигонские картины, имитировавшие хаммеровский стиль на гораздо более примитивном уровне. К концу десятилетия этот стиль стал восприниматься как набор клише, о чем говорят многочисленные пародии, самая знаменитая из которых — «Неустрашимые убийцы вампиров», известная у нас как «Бал вампиров» (1967, режиссер Роман Поланский).

Сексуальная революция, победоносное шествие контркультуры, ослабление цензурных рамок поставили перед «Хаммером» и вовсе невыполнимые задачи. Чтобы выжить, нужно было меняться, но «Хаммер», на знаменах которого было начертано: «Неизменность», упорно отказывался от любых перемен. В то время как в латинских фильмах эротика и хоррор шли рука об руку, хаммеровские картины оставались до неприличия добропорядочными. Режиссеры студии блестяще владели техникой двусмысленных намеков, но были слишком англичанами, чтобы детально показывать секс на экране, как это делали Джесс Франко и Жан Роллен. И хоть «Хаммер» отметился в знаковой для еврохоррора теме лесбийских вампирш фильмами «Вампирки-любовницы» (1969, режиссер Рой Уорд Бейкер) и «Страсть к вампиру» (1970, режиссер Джимми Сангстер), ему так и не удалось удовлетворить запросы публики. Запоздалая попытка осовременить сериал о Дракуле («Дракула, 1972», режиссер Алан Гибсон) была отвергнута зрителями. К середине 70-х название «Хаммер» окончательно превратилось в синоним чего-то раздражающе старомодного.

В 1976 году студия, находясь на грани краха, прекратила производство кинофильмов. Ее последним творением был телесериал «Дом ужасов Хаммера» (в России несколько лет назад показанный НТВ). В 1979 году «Хаммер» официально перестал существовать. Символично, что никто из людей, составивших его славу, не смог сделать сколько-нибудь значительную карьеру после крушения «семьи». Всего на год пережил студию Теренс Фишер. Переключился на сочинение бульварных детективов Джимми Сангстер (два его романа — «Крутая игра» и «Снежный ком» — были недавно изданы в России). Питер Кушинг и Кристофер Ли основали совместную кинокомпанию и пытались продюсиро-

вать фильмы, но неудачно. Рой Уорд Бейкер вернулся на ТВ, а Фредди Фрэнсис — к работе оператора. В 1981 году Фрэнсис снял «Человека-слона» Дэвида Линча, чья великолепная викторианская атмосфера была чем-то вроде последнего «прости» хаммеровской готике.

Иные и странные

«Вампиры», режиссер Хосе Рамон Ларрас

История, как всегда, оказалась несправедлива, и британский хоррор постепенно отождествился с картинами лишь одной студии — «Хаммер филмз». В действительности в 60-е годы в Англии существовало более десятка кинокомпаний, которые специализировались на фильмах ужасов. Каждая искала свой рецепт выживания в борьбе с хаммеровской фабрикой хоррора. Ирония заключается в том, что многие из них вышли из «Хаммера». Так, американский англофил Милтон Субботски, некогда писавший сценарии для «Хаммера», но не выдержавший конкуренции с Джимми Сангстером, в начале 60-х основал собственную студию «Эмикус» и, благодаря деньгам своего партнера банкира Розенберга, привлек к сотрудничеству автора «Психоза» писателя и сценариста Роберта Блоха, а также временами переманивал к себе штатных хаммеровцев — Фредди Фрэнсиса и Роя Уорда Бейкера. «Эмикус» делал ставку на фильмы-антологии, где зритель за те же деньги мог посмотреть не одну, а сразу несколько страшных историй. Наиболее известными из них стали «Дом ужасов доктора Террора» (1965, режиссер Фредди Фрэнсис), а также созданные Бейкером «Байки из склепа» (1972) и «Склеп ужасов» (1973). (Названия — но не дух — двух последних были позднее бесстыдно позаимствованы американцами.) По сути, «Эмикус» был «Хаммером» в миниатюре и мало способствовал эстетическому разнообразию британского фильма ужасов.

Куда более интересной в этом отношении оказалась другая независимая (от «Хаммера») компания — «Тигон». Выйдя на рынок сравнительно поздно, в 1967 году — в эпоху свинга, детей-цветов и триумфа «Битлз», — «Тигон» был более раскрепощен, чем «Хаммер», имел репутацию студии, близкой к exploitation, и делал ставку на новые имена и новые сюжеты. Надеждой этой студии являлся молодой режиссер Майкл Ривз — самый загадочный персонаж британской хоррор-культуры. Начав свою карьеру ассистентом режиссера на итальянских готических фильмах, он уже в девятнадцатилетнем возрасте самостоятельно ставил многие сцены в фильме Луча Риччи «Замок живых мертвецов» (1963). В своей дебютной ленте «Сестра сатаны» (1967) он снимает итальянскую хоррор-звезду Барбару Стил и рифмует на экране вампиризм с коммунизмом, а критики прочат ему славу лучшего британского режиссера своего поколения. Но в 1969 году в возрасте двадцати пяти лет Ривз умирает от передозировки наркотиков, сняв всего три картины и оставив своих поклонников гадать, была его смерть самоубийством или несчастным случаем.

Творчество Майкла Ривза идет вразрез как с британской, так и с латинской традицией ужасного. Цинизм и мизантропия пронизывают его картины. Ужас здесь заключен не в событиях или атмосфере, а в характерах персонажей. В его самой известной ленте «Главный охотник на ведьм» (1968) вопреки названию нет мистики. Эта реалистичная и жестокая история противостояния Великого инквизитора и молодого британского офицера, чья невеста была обвинена в колдовстве, разворачивается в эпоху диктатуры Кромвеля и вызывает ассоциации скорее с вестернами Сэма Пекинпа и Серджо Леоне, а не с хаммеровской или итальянской готикой. Финал фильма, где герой под вопли своей обезумевшей от пыток возлюбленной исступленно кромсает топором уже бездыханное тело инквизитора, по праву причисляется к самым шоковым сценам мирового кино. Кстати, историки хвалили фильм Ривза еще и за верность фактам: здесь

ведьм не жгут на кострах (как в хаммеровских фильмах), а топят или вешают, что является чистой правдой. Сжигание ведьм было прерогативой континентальных инквизиторов.

Своего рода наследником мизантропических традиций Ривза выступил режиссер Робин Харди, сняв в 1973 году фильм «Плетеный человек», считающийся самым страшным британским хоррором всех времен. В этой картине полицейский сержант в поисках пропавшей девочки приезжает на маленький шотландский остров, кажущийся сущим раем, с цветущей природой и дружелюбными обитателями. Однако в их поведении сержант замечает некоторые странности, а на самом острове — отсутствие каких бы то ни было следов христианской культуры. Вскоре выясняется, что жители острова отказались от христианства и предпочли вернуться к старым кельтским обрядам. Законом это не запрещено, однако полицейский подозревает, что островитяне практикуют человеческие жертвоприношения и одной из жертв стала разыскиваемая им девочка. После ряда странных происшествий сержанту открывается ужасная правда: девочка на самом деле жива, а единственной жертвой, которую планируют принести жители острова, является он сам. В финале несчастного полицейского сжигают заживо в огромной фигуре плетеного человека, и его отчаянные мольбы о помощи, обращенные к Господу, заглушаются радостными голосами островитян, распевающих языческие гимны в честь бога Солнца.

На атмосферу этого фильма явно оказали влияние американские параноидальные триллеры вроде «Ребенка Розмари», где все окружающие героиню персонажи связаны дьявольским заговором. Но подтекст картины, объявленной некоторыми критиками «реакционной» и направленной «против левых и хиппи», безусловно, европейский и выражает животный ужас среднего британского обывателя перед происходящими в обществе переменами, ужас, который никогда бы не решились показать потрафляющие этому обывателю хаммеровцы.

«Плетеного человека» можно рассматривать и как сатиру на традиционную английскую ксенофобию. Подозрительное отношение британцев к чужакам вошло в легенду. И парадоксально, что именно иностранцам было суждено бросить вызов монополизму хаммеровского стиля.

В начале 60-х на берега туманного Альбиона высадился десант студии «Американ Интернешнл Пикчерз» (AIP) в составе Сэмюэла Аркоффа, Джеймса Николсона и Роджера Кормена. AIP искала пути еще большего удешевления кинопроизводства и хотела снимать в Британии: ведь здесь не требовалось декораций — к их услугам были настоящие готические замки и фамильные склепы. С 1964 по 1974 год AIP сделала десять совместных с англичанами постановок, и почти каждая из них становилась событием — от корменовских «Гробницы Лигейи» (1965) и «Маски Красной смерти» (1966) до культовой дилогии Роберта Фуэста о докторе Файбсе.

Фуэст, как и Бейкер, был выходцем из «Мстителей», и его своеобразный стиль и чувство юмора формировались именно этим сериалом. Декадентские комедии ужасов Фуэста «Отвратительный доктор Файбс» (1971) и «Доктор Файбс нападает снова» (1973) повествовали о гениальном безумце (эту роль играл любимый актер Кормена Винсент Прайс), одержимом жаждой мести человечеству за безвременную смерть своей любимой жены Виктории. В первом фильме Файбс занят изничтожением докторов, не сумевших спасти его супругу. Во втором — ищет в Египте секрет оживления мертвых, мимоходом отправляя на тот свет путающихся под ногами археологов. Гротескные способы убийств — вроде замораживания жертв самодельным морозильным агрегатом или отравления посредством гигантского золотого скорпиона — в сочетании со старомодными манерами доктора Файбса и трогательной любовью к потерянной жене делают его, пожалуй, самым обаятельным злодеем в истории кино. Дизайн в стиле ар-деко и стилизованный под джаз 20-х годов саундтрек дополняли эстетику этих картин — очень британских по духу, хотя и сделанных на американские деньги.

Другим чужаком, сумевшим воплотить на экране самую суть английского мистицизма, был испанец Хосе Рамон Ларрас. Долгое время он жил в Париже, где приобрел известность в качестве модного фотографа и художника комиксов, затем, устав от богемной парижской жизни, возмечтал поселиться в Анг-

лии. «Я невротик, как все добрые латиняне, — говорил он. — Англия для меня — как большая пилюля валиума». Ларрас обожал английскую культуру, но в отношении к сексу на экране оставался европейцем, а потому стал подарком для британских продюсеров exploitation, которые увидели возможность сделать из него второго Джесса Франко. Однако Ларрас хотел большего. Завороженный поэзией и таинственностью британской провинции, он стал настоящим певцом ее лесов, болот и туманов. Его лучшие картины, такие как «Кричи и умри» (1972), «Симптомы» (1973) и «Вампиры» (1974), были не только раскованны в показе насилия и секса, но и несли в себе призрачную иррациональную атмосферу, воскрешающую в памяти рассказы М.Р.Джеймса. Подобно всем визионерам, Ларрас мало внимания уделял сценарию и игре актеров, зато дотошно вникал в технические аспекты съемок, поражая бывалых английских операторов своим перфекционизмом. Медитативные по ритму, основанные на недоговоренностях и намеках, часто ничего не объяснявшие зрителю, фильмы Ларраса резко контрастировали с нарративным хаммеровским стилем и представляли собой попытку привить на британской почве традиции латинского поэтического ужаса. Попытка не удалась — у Ларраса не было последователей. Но его немногочисленные ленты, как и картины Ривза и Фуэста, существенно облагородили ландшафт английского хоррора, который без них выглядел бы удручающе однообразным.

Новое начало

Ушедший 2000 год подарил любителям ужасов сенсацию. Легендарная компания возродилась как Hammer Films Production Ltd. Восстала после двадцати лет небытия, подобно своему излюбленному персонажу — графу Дракуле.

Вливание свежей крови самой знаменитой хоррор-студии в истории кино сделала группа английских менеджеров, объединившаяся в консорциум и представляющая почти все направления медиа-бизнеса — от телевидения и кино до студий звукозаписи и книжных издательств. Они обещают возрождать хаммеровские традиции, заниматься производством кино- и телефильмов, выпускать книги и вести активную деятельность в Интернете. Как утверждает новый глава студии Лэрри Крисфилд, главная задача консорциума — «возродить марку «Хаммер» в качестве основного хоррор-брэнда на мировом кинорынке». С особым чувством руководство студии заверяет публику, что «Хаммер» по-прежнему остается «очень британским».

За преемственность традиций в новой-старой компании отвечает продюсер Рой Скеггс, ветеран британского хоррора, пришедший на «Хаммер» в 1963 году и работавший там в качестве председателя правления до самого закрытия студии. Скеггс — последний из могикан, больше никого из руководства «Хаммера» не осталось.

Однако возродить имя компании — лишь полдела; куда труднее оживить и адаптировать к современности хаммеровский стиль — то, на чем когда-то «Хаммер» и споткнулся. Впрочем, возможно, буквально восстановить хаммеровскую эстетику — как раз то, что нужно сегодня для успеха. 90-е годы принесли с собой забавный парадокс: архаичный хаммеровский стиль, консерватизм и однообразие которого некогда привели студию к гибели, стал восприниматься как непререкаемый готический канон, точка отсчета, от которой ныне отталкиваются не только голливудцы Коппола и Бёртон, но даже заядлый нонконформист Ардженто (а уж ему-то хорошо известно, что почем). В 1997 году Дарио Ардженто продюсировал «Восковую маску», режиссер которой Серджо Стивалетти не скрывал своих намерений имитировать эстетику «Хаммера». Да и «Призрак оперы», последняя работа Ардженто, не просто содержит мотивы хаммеровских готических мелодрам — она и выглядит, как стопроцентно хаммеровский фильм, снятый что-нибудь в начале 70-х. На хаммеровских лентах выросло несколько поколений ужасоманов, эти ленты с удовольствием показывает телевидение разных стран — от США до Финляндии, и сегодня, в условиях всплеска интереса к европейской готике, заставка «Хаммер филмз» в начале картины способна дать фору даже голливудским мегахитам с их спецэффектами и рекламными кампаниями. В конце концов, если студии возрождают, значит, зрителям это нужно.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Любовь и анархия из дерева гинко

ХЕЛЬСИНКИ-2000

«Ширн», режиссер Чже Гю Кан

1

Последние несколько лет ведущие кинофестивали мира спешат украсить свои программы новым азиатским кино. Для одних — это мода, для других — специализация, для Хельсинкского фестиваля «Любовь и анархия» — золотая середина между тем и другим. «Любовь и анархия» — тот редкий европейский форум, который не просто гонится за модными азиатскими фильмами, но культивирует их. Во-первых, его хозяева одновременно являются дистрибьюторами азиатского кино в Финляндии, по долгу службы обязанными изучать широкий азиатский киноконтекст. Во-вторых, в условиях не конкурсного, а киноманского фестиваля разумно и весело строить программу по принципу экзотичности. В-третьих, достигается дополнительный нестандартный эффект — на фоне шокирующей Азии, в последние годы составляющей более половины всей программы Хельсинкского фестиваля, западные, а не азиатские картины выглядят почти что экзотикой.

Внутри азиатской части кинопоказа — свои тенденции и приоритеты. Всегда в фаворе Япония. Несколько предшествующих лет был безумно популярен Гонконг. Фестиваль 2000 года, тринадцатый по счету, отличился целой обоймой южнокорейских фильмов, в том числе включенных в специальную программу «Азия встречает Европу», профинансированную Asia-Europe Foundation. Приоритетное положение южнокорейских фильмов перед продукцией прочих азиатских киноимперий — результат закономерного желания не упустить из виду кинематограф «нового качества», пусть не столь грандиозный, каким был гонконгский лет десять назад, но многообещающий. В чем лично мне довелось убедиться.

2

В то время как западные массмедиа фиксировали исторический момент объятий на долгое время оторванных друг от друга родственников из Южной и Северной Кореи, кинематографический Сеул выстрелил в ответ на сближение бы-

лых непримиримых врагов фильмом «Шири» (1999) режиссера Чже Гю Кана (или Джеки Кана). Эта картина стала не просто первым южнокорейским блокбастером, она точно разделила историю национальной кинематографии на две части: в одной оказалось все, что было до «Шири», в другой — будущее южнокорейского кино.

До «Шири» корейская промышленность не знала понятия «блокбастер» в принципе. После экономического кризиса 1997 года, сильно встряхнувшего киноиндустрию, ультрамалобюджетные фильмы привели в кино молодых режиссеров (многие из которых учились за границей), моментально спасли кинематограф от идейного кризиса, но отбили охоту у студий выделять большой бюджет. Рентабельность фильмов на внутреннем кинорынке обеспечивалась не только их качественным, крайне дешевым производством, но и тепличными условиями кинопроката, квотирующими импортную продукцию. Несмотря на то что уже много лет Южная Корея входит в число главных экономических партнеров США, представители голливудского бизнеса до сих пор не считают ее территорией свободного рынка, поскольку показ фильмов определяет твердая квота: 186 дней в году приходятся на корейские картины, а оставшееся время на зарубежные. В ответ американцы отказываются строить в Сеуле мультиплексы, требуя снижения квоты на число «корейских дней», но пока не в силах изменить ситуацию. В стране устраиваются демонстрации с участием кинозвезд, держащих в руках свои портреты с черными лентами. В контексте мощного противостояния национального кино и Голливуда фильм Чже Гю Кана, уже через пять недель проката обогнавший по сборам в Южной Корее «Титаник», моментально стал символом оппозиции американскому кино. Тем не менее в эстетическом плане «Шири» более чем какая-либо еще корейская картина обязана Голливуду. Даже гонконгский экшн преломляется здесь в голливудском стиле — в духе «Максимального риска» Ринго Лама. К тому же невольной защитницей «американизации» стала актриса Ким Юн Чжин, сыгравшая в фильме главную женскую роль — северокорейскую супершпионку Хи, разрывающуюся между любовью к южнокорейскому агенту и долгом перед партией. Ким Юн Чжин выросла в Америке, училась на отделении драмы Бостонского университета, работала на Бродвее и дебютировала в кино фильмом «Шири», уже имея крепкую репутацию актрисы телесериалов ABC и MTV. «После «Шири» я впервые почувствовала гордость за то, что я из Кореи», — говорила вмиг ставшая национальной звездой Ким Юн Чжин.

В отличие от голливудского кино с его жесткой системой профессиональных специализаций, южнокорейское остается преимущественно авторским. Здесь режиссер имеет право влиять на все — кастинг, установку света и ракурса съемки, выбор натуры, спецэффекты, монтаж и т.д. Подобную свободу, конечно же, обеспечивают скромные бюджеты фильмов, не позволяющие строить дорогие декорации, удивлять публику спецэффектами и грандиозными массовыми сценами, иначе говоря, использовать все составляющие блокбастера. Фильм «Шири» стал исключением из правил: неслыханный для Южной Кореи бюджет в 5 миллионов долларов (пусть для Голливуда подобная сумма — ничто), условный жанр (шпионский триллер), звезды в главных ролях (все мужские роли были отданы любимцам корейской публики), огромные массовки, высокотехнологичные спецэффекты. Последние оказались не меньшей новацией в южнокорейской системе производства, чем высокий бюджет. Впрочем, использование спецэффектов для Чже Гю Кана — это логичное продолжение начатого. Уже в предыдущем, дебютном полнометражном фильме «Кровать из дерева гинко» (также включенном в программу 13-го Хельсинкского фестиваля «Любовь и анархия») режиссер рискнул задействовать дорогостоящие компьютерные эффекты, потратив на это чуть ли не бóльшую часть бюджета. Рассказывая историю любви принцессы Мидан и придворного музыканта Чжан Муна, автор легко переносил действие из средневековья в современность, заставлял героев встречаться, любить и сражаться с привидениями. Согласно легенде, влюбленный в принцессу генерал Хван убил музыканта и обрек души влюбленных стремиться друг к другу через реинкарнацию. Необычайно красивая и романтичная картина Чже Гю Кана совершенно не пользовалась балетной хореографией боев гонконгской школы фэнтези, откровенно ориентируясь на пластический аскетизм японских

кинематографических «кайданов» (историй о привидениях), таких как «Кайдан», «Черные кошки в бамбуковых зарослях». За что и стала кассовым хитом года, катапультировав молодого режиссера в сферу высокого бюджета. Естественно, что в фильме «Шири», вышедшем через четыре года после «Кровати из дерева гинко», Чже Гю Кан пользовался эффектами с большим знанием дела.

Шири, или суири, — это маленькая золотая рыбка, которая водится только в водах, омывающих Корейский полуостров. Золотые рыбки в аквариумах ненавязчиво плавают чуть ли не в каждом третьем кадре «Шири», частенько дохнут при таинственных обстоятельствах, еще чаще служат хорошую службу северокорейским агентам и в конце концов оказываются в эпицентре большой схватки, снятой не без влияния сцены с разбивающимися аквариумами в фильме «Миссия невыполнима». В шпионском боевике Чже Гю Кана «шири» — еще и кодовое имя северокорейских агентов, которые похищают секретное оружие, чтобы с его помощью отомстить политикам двух корейских стран за предательство былых идеалов. Реальный мирный процесс явно повлиял на месседж фильма. Окончание «холодной войны» подвергло ревизии старую идеологию Северной Кореи, списало со счетов северокорейских агентов, сделало их «потерянным поколением», людьми без будущего, шири, выброшенными из воды. Режиссер открывает свой фильм ультражестокой тренировкой северокорейских шпионов, готовящей их для великих свершений, а в финале, после полного фиаско «шири», предоставляет главному из них возможность высказаться перед камерой о поколении, так и не увидевшем светлое будущее.

Если враг не сдается, его уничтожают, но если враг страдает — в нем начинают видеть брата. Образ отверженного и страдающего северокорейского брата так впечатлил южнокорейскую общественность, что она назвала «Шири» лучшим фильмом года. Сострадать падшим и униженным подсказывало христианство, на данный момент завладевшее умами четвертой части 46-миллионного населения Южной Кореи и заметно потеснившее буддизм, шаманизм и конфуцианство. Лучшим актером года стал Чой Мин Сик — протагонист общего хора обделенных судьбой северокорейских братьев. Вместе с «Шири» традиция южнокорейского шпионского фильма (популярного в стране, начиная с 50-х годов) получила новое направление для развития. Критики определили его как «Северная Корея с человеческим лицом». Местные сотрудники спецслужб на премьере фильма в Сеуле аплодировали стоя в благодарность за точность изображения деталей их работы. Многие предшествующие годы совместных учений и операций южнокорейских и американских военных и спецслужб наконец-то обеспечили этим «деталям» адекватный большой стиль.

3

«Ложь», режиссер Чжан Сун Ву

Голливудское воздействие на южнокорейское кино менее значительно, чем японское. В ответ на прошлую японскую оккупацию правительство Южной Кореи на долгое время (с 1945 года до середины 1990-х) официально вычеркнуло японскую попкультуру из поля зрения своего народа, тем самым сделав ее обольстительным запретным плодом для пиратов и художественной альтернативы. Общеполитический курс на открытость миру, избранный нынешним президентом Ким Дэ Чжуном, значительно ослабил политическую цензуру и вернул интерес к сотрудничеству с Японией. С 1997 года в Южной Корее была наконец-то официально разрешена дистрибьюция японских фильмов, получивших призы на крупнейших мировых кинофестивалях. Первыми ласточками стали «Фейерверк» Такеши Китано, «Тень воина» Акиры Куросавы, но даже они, прежде чем оказаться на экранах кинотеатров, прошли через «моральный досмотр» Комитета по этике зрелищ — цензурную организацию, образованную в 1976 году в правление генерала Пак Чжон Хи.

Вообще легализация японской поп-культуры и последовавший за ней «бум на японское» ответственны, в частности, за резкий взлет интереса к хоррору — жанру, крайне популярному в Японии, но остававшемуся в загоне в Южной Корее. Японизированные мистические ужастики, типа «Шепчущих коридоров» и «Тихой семьи», заняли самые высокие позиции в корейском прокатном рейтинге, одновременно став и развлекательными, и социально актуальными фильмами. К примеру, призрак давно умершей школьницы из фильма «Шепчущие коридоры» (оригинальное название «История школьного призрака») не находит себе покоя в потустороннем мире и мстит живым, потому что они продолжают следовать бесчеловечным школьным порядкам. Поскольку ни одна страна в мире не знает столь жестокой системы школьного образования, как в Южной Корее, социальный месседж фильма показался корейцам не менее кошмарным, чем собственно сцены убийств. Чересчур напичканные социальной проблематикой корейские фильмы ужасов выглядят какими-то бытовыми и щадящими по сравнению с жуткими, мистическими, играющими на струнах чистого, архетипического страха японскими шедеврами хоррора. Это особенно заметно на примере фильма «Вирус» режиссера Ким Дон Бинака — кальке с культового японского фильма ужасов «Круг» Хидео Накаты. «Вирус» технично повторяет и ходы, и спецэффекты японского шедевра, но не несет в себе и половины его инфернальности, оставаясь продуктом для внутреннего употребления, несмотря на то что частично снят на японские деньги.

Реакцией на японизацию художественного рынка стал страх перед надвигающимся «культурным империализмом» (нечто подобное корейцы испытывали в начале 80-х, когда допущенные на рынок западные и гонконгские фильмы чуть было не похоронили национальный кинематограф). Комитету по этике зрелищ то и дело мерещатся в южнокорейских фильмах знаки и отметины японской неограниченной жестокости и дикой сексуальной свободы. Время от времени по этому поводу вспыхивают дебаты, а порой и крупные скандалы, как, например, с картиной «Ложь» режиссера Чжан Сун Ву, названного критиками «корейским Нагисой Осимой» и, на мой взгляд, умудрившегося соединить в своем фильме восточную традицию репрезентации сексуальных перверсий с западными рефлексиями по поводу онтологии кино.

«Ложь» — это экранизация бестселлера Чжан Чжуна «Обмани меня», выход которого в 1996 году также обернулся грандиозным скандалом. Писатель был обвинен в пропаганде порнографии, приговорен к шести месяцам тюрьмы, а все нераспроданные экземпляры его книги были немедленно уничтожены. Снять фильм на основе опальной книги означало бросить вызов общественности, еще не успевшей как следует освободиться от морально-этических оков долгого тоталитарного прошлого. Однако режиссеру было не в новинку идти наперекор установленным правилам. Еще будучи студентом антропологического отделения Сеульского национального университета, он шесть месяцев провел в тюрьме в наказание за участие в студенческих демонстрациях, а когда представил свой первый полнометражный фильм «Иисус из Сеула», моментально приобрел себе врагов среди киноцензоров. К тому же поддержать опального писателя Чжан Чжуна оказалось еще и делом чести для режиссера, который несколькими годами ранее поставил на основе его романа фильм «Тебе от меня».

Премьера фильма «Ложь» в Сеуле состоялась 8 января 2000 года. Ни факт участия в конкурсе Венецианского кинофестиваля, ни грандиозный интерес к фильму со стороны ведущих киноизданий мира не смогли спасти фильм от ножниц южнокорейских цензоров. По записям очевидцев, на премьере некоторые эпизоды шли без звука, некоторые были затемнены и даже вообще изъяты из фильма. Из 113-минутной истории любви и сексуальных перверсий восемнадцатилетней школьницы Y и тридцативосьмилетнего скульптора J поначалу было выброшено пять минут, включая эпизод, в котором главная героиня рассказывает однокласснице о своем сексуальном опыте. В отличие от автора романа, Чжан Сун Ву все же удалось избежать тюремной камеры, но его фильм пополнил официальный ряд порнографических и «опасных для общества» произведений.

Символично, что главную героиню фильма зовут Y — так же, как назывались первые духи Ива Сен-Лорана, выпущенные в 1964 году и повернувшие мо-

ду в сторону молодежной культуры и натуральных эссенций. Натуральность и презрение к консервативным представлениям о сексе — то, что выделяет «Ложь» из южнокорейского культурного контекста. Не будет натяжкой сказать и так: «Ложь» (вслед за ее литературным источником) — эхо западной сексуальной революции, только к концу 90-х докатившееся до подцензурного кино Южной Кореи. Лицемерие по отношению к сексуальным репрезентациям, великолепно уживающееся с необычайно развитой секс-индустрией и секс-эксплуатацией, бесят не только Чжан Сун Ву. Подобным протестным настроением пронизан и вышедший в том же 2000 году фильм Ким Ю Мина «Желтые волосы», который также не особенно спешил дозировать и фильтровать самый естественный и натуральный из способов жизнедеятельности человека.

Вслед за французской «новой волной» и датской «Догмой» «Ложь», кажется, перечитывает теорию Базена, пропагандировавшую план-эпизоды и ненасильственное отношение к онтологии реальности, восхищавшуюся документальным стилем неореализма и актерским «непрофессионализмом». Все, что мы делаем перед камерой, — fiction, «ложь», как будто бы напоминает нам автор фильма. Он представляет главных героев клиповыми врезками, где-то в середине действия отводит ручную камеру за спины участников съемочной группы, а затем возвращает ее на исходную точку, чтобы повторить весь предшествующий эпизод снова. Во второй раз главную героиню избивают до синяков и в этих ударах ногами, равно как и в предшествующих им садомазохистских актах любви нет ничего экранно соблазнительного. Энди Уорхол когда-то сказал: «Секс в любом случае гораздо более упоителен на экране и на страницах книг, чем на простынях». «Ложь» корректирует данный тезис своей честной асексуальностью, подчеркнутой названиями частей — «Первая дырка», «Вторая дырка», «Третья дырка». В картину вошли всевозможные элементы половой любви (от традиционного лишения девственности, орального и анального секса до садомазохистских актов), но с каждым новым витком секс кажется более грубым, механическим и лицемерным, в то время как в фантазиях героев он приобретает свой сакральный смысл. Герои выдыхаются на простынях, но обретают крылья в мечтах: главная героиня с восторгом открывает подружке истории своих незаживающих рубцов на теле, а закадровый голос главного героя доверительно рассказывает зрителю об ангеле в школьной форме.

Итак, любой фильм — это ложь, и «Ложь» — это ложь. Несмотря на ее огромный социально-протестный месседж, в журнале Sight and Sound, к примеру, сформулированный так: «демонстрация трансгрессивной силы конфуцианского общества с его этикой труда». Герои, действительно, плюют на строительство процветающей Южной Кореи, предпочитая прекрасной идее для миллионов людей явный эскапизм и «низкие» индивидуальные истины, которые кажутся фальшивыми в сравнении с подлинными чувствами тех, кто предоставил свое тело для съемок и о ком чуть-чуть рассказала короткая строка из рекламного проспекта корейского фильма: непрофессиональный исполнитель роли J (кстати, скульптор, как и герой) во время съемок влюбился без памяти в непрофессиональную исполнительницу роли Y (в жизни — манекенщицу), но так и не смог добиться взаимности.

4

Арт-хаусная «Ложь» была снята на следующий год после того как многие южнокорейские кинематографисты декларативно взяли курс на программно развлекательный фильм с малым бюджетом и заведомо коммерческим сюжетом. Не успели поспеть результаты новой маркетинговой стратегии (их продемонстрировала хорошая касса фильмов «Шепчущие коридоры», «Души стражников», «Атакуй заправки», «Скажи мне что-нибудь»), как блокбастер «Шири» вновь сильно встряхнул южнокорейский кинематографический контекст, показав, что большой бюджет не противоречит успеху в местном прокате, а южнокорейская марка — в мировом. «Шири», «Ложь», «Негде спрятаться», «Атакуй заправки» — эти фильмы распахнули для корейского кино российский кино- и видеорынок. Новая волна докатилась и до нас.

ЛИЛИАНА МАЛЬКОВА

Между Вертовым и Путиным

Немилое это дело писать сегодня о кинодокументалистике. Не потому, что она плоха, а в силу размытости обеих составляющих термина. Увы, документальные фильмы даже критик чаще смотрит на видео, зритель же исключительно на телеэкране, усредняющем специфику исконного изображения и ставящем нас перед неопровержимым фактом существования фильма внутри лавины по видимости таких же кинодокументов, кинофактов, из которых кует собственную продукцию ТВ. «Фабрика фактов» воплотилась на ТВ во всей полноте вертовского замысла, взяв на себя все хроникальные функции, с которыми в последние годы все больше сливаются функции аналитические. Пышное и часто даже дикое публицистическое цветение на ТВ затмевает достигнутое на полиграфической ниве.

Изменения, которые документалистика претерпела за последние десять лет, не вмещаются в проблемный круг, обозначенный критикой в связи с тем или иным фестивалем и его фаворитами. Изменения затрагивают само существо кинодокументалистики в результате пересечения факторов технологического, социологического, мировоззренческого порядка — эстетика эти изменения лишь отражает. Оценить же их мы пытаемся, вспоминая отличительные принципы этого вида кино, в нашей стране формировавшегося в противостоянии с игровым.

Документальный кинематограф представляется сейчас старым парниковым хозяйством — взращенная в его оранжереях, а затем пересаженная на телеэкран документалистика потому-то и претендует на статус «культурного» растения — более культурного, чем то, что сразу произросло на телепочве, — на статус документального искусства.

Ускользающее «тело» документальной кинематографии. В отсутствие собственного зрителя кинодокументалистике не остается ничего, кроме канала «Культура» — своеобразной телерезервации искусства. Другие, более денежные каналы предпочитают поддерживать марку собственной продукции, просто и жестко

упраздняя некогда обязательное «теле» перед корнем «фильм», — и зритель не замечает разницы, на которой до сих пор настаивают киноведы. Техника монтажа на видео, конечно, и ныне отличается от кино, но проще ли она? По сложности изъяснения монтаж любого из фильмов «Новейшей истории» НТВ не уступает кинематографическому, если, конечно, не с киномиром Артавазда Пелешяна сравнивать. Но ведь и мы ведем речь об экранном потоке, о среднестатистической документалистике, потому и примеряемся не к Кесьлёвскому, а к Киселеву — иначе столкнулись бы с безвозвратно теряющимся в монтаже феноменом достоверности кадра. Исчезающий *смысл* документальности мы здесь не анализируем.

Внешние условия противятся кинематографическому воплощению замыслов документалистов — после дефолта 1998-го Госкино благословило осуществление ряда заявок на видео. Сработал тот же инстинкт самосохранения, что заставляет документальные фильмы лепиться к телесетке. И если их «искусство» тонет в безбрежной теледокументалистике, стоит ли винить ТВ?

Титул «искусство» не впервые спасает документальное кино. Так было в 30-е, хотя в 20-е для Вертова это слово звучало оскорбительно. Правда была выше искусства[1]. Киноглаз существовал ради киноправды, искусству противополагаемой, пока было возможно, пока борьба с документализмом в кинотеории не приобрела в практической жизни кино характер политического доноса. Смирительная рубашка соцреализма остановила взаимные обличения мастеров искусств, переведя политический пафос в лоно эстетической догматики, нацеленной на государственную пользу и узаконившей документализм как термин, синонимичный любимой Горьким публицистике. Спасенное от Вертова киноискусство под лозунгом соцреализма распустило хроникально-публицистическое крыло, объединив общей социалистической идеей игровое с неигровым. С тех пор все эстетические дискуссии по документальному кино сводились к неминуемому вопросу: «Искусство ли хроника?» — с безошибочным на него ответом: «Если и нет, то она должна им быть».

По моему мнению, тогда, как и теперь, этот ответ диктовался тем же инстинктом самосохранения, поиском экологической ниши, в которой открытый Вертовым «Киноглаз» пробивает собственный — отличный от наук и искусства — путь миропонимания ради киноправды.

Документальная картина мира создавалась в результате его коммунистической расшифровки (термин, которым Вертов объяснял свои монтажные открытия), но тот же шифр применялся в образном построении самой реальности. *Киноправда — больше, чем эстетика документализма.* Это отечественный принцип правдостроительства в действительной, физической жизни. Он воплощался всем «телом» документальной кинематографии, подвижным, разветвленным, покрывающим пространство страны, прорастающим в местах, где сеялась идея. Не только запечатлевалось все, что строилось, но и строилось все, что нужно было запечатлеть. Виртуальный аналог страны, живший на экране самостоятельной жизнью, поддерживался государственным хребтом темплана, позволявшего передвигаться из пятилетки в пятилетку. Неизменные составляющие — хроника, киноперiодика и далее по иерархии: 1) монументальные кинополотна исторического значения, 2) фильмы о рабочем классе, 3) фильмы о сельском хозяйстве и колхозном крестьянстве (смежный «проблемный» фильм), 4) фильмы внешнеполитической проблематики, 5) фильмы социально-нравственной проблематики, об искусстве, спорте и т.д., 6) прочее. В двух заключительных разделах, дававших автору наибольшую свободу, создавалось, как правило, самое интересное в документальном кино.

Именно благодаря этой жесткой, не менявшейся десятилетиями структуре плана сегодня есть принципиальная возможность увидеть исчезнувший с карты «фантом СССР» как живое, растущее целое, представленное всем массивом советской кинодокументалистики. Пользовались пока этой возможностью лишь

[1] «Кинодрама — опиум для народа», — перефразировал Маркса Вертов. С религией, по его мнению, игровое кино объединяет метод, позволяющий «некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии». См.: Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 92, 96.

редкие ученые и документалисты, сидевшие в киноархивах, пытаясь осмыслить этот фантом в собственных фильмах и целых сериалах. Но, может быть, зрителям будущего удастся преодолеть неизбежное в кино и на ТВ посредничество авторов и самим свободно, из дому заглядывать в архив с помощью трансформированного компьютерной сетью киноглаза? Не принесет ли этот предсказанный Вертовым «электрический (читай «электронный». — *Л.М.*) глаз» действительное «раскрепощение зрения» относительно нашего прошлого? Тогда феномен его киноправды раскроется во всей полноте живого организма — киноаналога ушедшего в небытие коммунистического мира, целостного в своих иллюзиях, идеях, реалиях воплощаемого из года в год мифа, объединявшего безусловное большинство населявших этот мир людей.

Социальные перемены в стране мало повлияли на процент выхода хороших фильмов, поддерживающих марку отечественной документалистики, но целостной картины происшедшего за десять лет из снимавшихся тогда фильмов мы не составим: радикальные изменения в структуре и содержании кинопотока прошли незаметно вслед за отказом от тематического планирования. С перебитым хребтом документальный киноорганизм стал распадаться на отдельные составляющие, среди которых главенствует бывшая периферия темплана.

Тут-то и стало понятно, что живое органическое целое, стоявшее за коммунистической идеей, неизмеримо ее богаче и важнее. Отказ от идеи, ломка структур ставит нас перед проблемой ценностной ориентации, и оказывается, что наработанные на этапе социализма ценности, нравственные принципы, даже негласные профессиональные этические нормы выше идеологии, постепенно превращавшей их в общее место. Распад документального кинематографа как системы делает процесс переосмысления и выработки личных ценностных приоритетов болезненным для всего профессионального цеха.

Отнеся перспективы, открываемые «киноглазу» электронными сетями, в область пока не реализуемых мечтаний, мы должны признать, что ближайшее будущее кинодокументалистики вне телевидения трудно себе представить. Но наивно рассчитывать, что этот неизмеримо более сложный, проникший в каждый дом политически ангажированный аудиовизуальный механизм может предоставить больше свободы мысли и творчества, чем отживающий свой век кинематограф. До сих пор телевидение демонстрировало способность подчинять и стандартизировать кинематографический талант, не прилагая к этому особенных усилий и злого намерения — в силу специфики телепроизводства, наложившего свой узнаваемый отпечаток, скажем, на «русский» проект С.Мирошниченко.

В системе кинопроизводства выверенные историей ценности поддерживает подчас простая сила инерции мышления, одновременно мешающая автору «проталкивать» свои проекты через ТВ. Парадоксально, но, утрачивая социальные функции, некогда определившие выделение и рост ветвей кинематографического тела, сами ветви продолжают жить, претерпевая трансформацию эстетического порядка. Наиболее показательна в этом плане периодика, комплекс центральных и местных киножурналов, заложенный еще в 20-е годы в целях предоставления аудитории оперативной киноинформации о текущих событиях.

Киноперіодика как стиль. Киноправда — не только брошенный Вертовым вызов игровому кино и лозунг документального, но и киножурнал «Кино-Правда» (1922 — 1924). Создание «азбуки и грамматики» нового киноязыка начиналось в киноперіодике, и таким образом политизировалась хроникальная плоть документального кино. Включенная в единый организм документалистики, киноперіодика прожила в нашей жизни на четверть века дольше, чем на Западе, став своего рода феноменом в истории мирового кинематографа. Ведь, строго говоря, и в 60-е телевидение у нас было вполне самодостаточным средством текущей аудиовизуальной информации — на Западе с его приходом в каждый дом киножурнал тогда же и перестал существовать. У нас же и в 80-е можно было увидеть в сельском клубе «Новости дня» трехмесячной давности: несмотря на то что телевизор был в каждом сельском доме, поход в клуб оставался культурным

мероприятием для жителей села и для дачников, воспринимавших включение киножурнала в сеанс как непременный атрибут ритуала летней жизни. Это в 90-е и старые телевизоры вышли из строя, и дома опустели, и сельские клубы закрылись.

Киножурнал же формально существование свое продолжает, но скорее как парадокс отечественной культуры переходного периода.

Киноперіодика — мост между культурой прошедшей и будущей — оценивает настоящее внутри уходящей системы ценностей и дистанцируется от политической злобы дня в назидание потомкам, которые, быть может, заглянут в киноархив, куда она попадает, минуя прокат. Ибо вне рухнувшей системы проката киноперіодика — нонсенс.

Теряя социальную функциональность, кинохроника превращается на наших глазах в стиль экранного мышления, тяготеющего к двум моделям: советского киножурнала, отражающего инерционность массового сознания, и журнала дореволюционного, немого — лаконичного, осознанно обыгрывающего черно-белую дешевую пленку, прибегающего к надписи во избежание диторского текста. Такой сознательной стилизации подвергали свою кинохронику петербургские документалисты в течение ряда лет, хотя с 1998 года этот стиль не вполне выдержан — жизнь диктует свое. В целом постепенно отечественный киножурнал становится отдельным течением современного документального кино, для которого прямая хроникальность — почти идейно-эстетическое кредо, избавляющее от концептуализации потока жизни и политических выводов.

Может быть, промежуточной станцией на пути в архив для него станет киноклуб, если киножурнал сумеет дожить до действительного возрождения клубной сети, теперь, вероятно, западного образца. Киноклуб — наиболее демократическая форма европейского кинодвижения, вооруженного современной цифровой техникой. Соединяя зрителя и режиссера, стирая различия между любителем и профессионалом, киноклуб видится мне возможной экологической нишей для документалистов, бегущих от телевизионной монополии. Конечно, уровень видеовооруженности нашего населения несопоставим с европейским, но за нами традиция: движение киноков («око» общего «Киноглаза») начиналось на базе куда более тяжелой и дефицитной кинематографической техники, однако Вертов всячески поддерживал это движение, считая его необходимым фактором переворота в кино. Эти местные корреспонденты-любители, присылавшие материалы в киножурналы 20-х, заложили основу распадающейся сейчас сети киностудий.

Как бы то ни было, превращение киноперіодики в стиль, течение документального кино — лишь фаза более серьезной метаморфозы, которую должен претерпеть экранный журнал, чтобы найти новое место в новом обществе и вернуть себе политический смысл, может быть, ценой утраты исконного кинематографического носителя.

О пользе мифа. 90-е — время утраты всех политических иллюзий. Если в начале десятилетия фильмы — портреты демократов создавались внутри тех же координат коммунистического мифа, параллельно разоблачаемого, и можно было говорить о каких-то личных заблуждениях, надеждах, иллюзиях авторов, то сегодня документалисты явно поумнели. Ум, однако, сердцу не впрок. Мифологемы превратились в осмысленное средство манипуляции массовым сознанием внутри политических технологий. При этом кино последних лет не дает оснований говорить о каком-либо политическом заказе со стороны государства. Но политический кинопортрет становится ярким образцом партийной публицистики, свободной от госзаказа и зависимой от политических групп, движений и блоков, от предвыборных кампаний, от телевидения и спецпоказов — от финансирования, жадно искомого, ибо оно для многих стало средством выживания в профессии.

Подобные фильмы, особенно созданные в провинции, смотреть трудно — тут нечем гордиться, а кто-то их просто стыдится — опять же след уходящей культуры документалистов. Можно сказать, что это не кинопортреты, а политическая реклама, фестивали которой устраиваются отдельно. Реклама освобож-

дает от обязанности быть правдивым, но хотя историческая ее взаимосвязь с политической пропагандой в нашей стране несомненно прослеживается, киноправда как принцип не утратила высокого смысла и требует как будто чего-то иного, рвется вон из вульгарной денежной зависимости.

Показательно, что киноперiодика, ориентированная теперь на историю не только текущую, повсеместно отказывает политикам всех рангов в какой-либо исторической роли: политический портрет, непременный атрибут киножурнала с немых времен, исчезает, особенно в провинции, где как-то справляются с отражением жизни, в котором начальство если и присутствует, то на заднем плане.

Октябрь 1993-го стал неявным и остался таковым до самого конца 90-х переломным моментом. Штурм Белого дома — показательный залп по коммунистическому мифу — демонстрацией своей отдельно интересен. В одночасье вскрылось, что миф потому только и вечен, что несет функции смыслообразующей структуры сознания, вне которой происходящее на наших глазах недоступно для осмысления. Свой миф нужен хотя бы потому, что без него страшно. Это показал проникнутый страхом за себя лепет редких включений российского телевидения, это доказал бесперебойный комментарий телевидения американского, у которого и с мифами все в порядке, и с вытекающим из них смыслом событий в контексте национальных интересов.

Если отечественное телевидение просто прекратило работать, то кинодокументалисты, не обязанные сиюминутно объяснять увиденное, снимали тогда много, но полнометражный фильм ЦСДФ закончила лишь полгода (!) спустя, и уровень анализа был таким, что не приходится жалеть, что его никто не увидел.

Независимо от комментария, прямая телетрансляция штурма Белого дома превратилась в ключевой образ нашего времени, отпечатанный в подсознании зияющими окнами под огнем. К этому образу документалистика вынуждена возвращаться вновь и вновь в поисках смысла нашей истории. Но его возвращению предшествовал период умолчания — лишь в конце эпохи Ельцина, когда очевиден стал его уход и потребовалось мифологическое обоснование для оправдания последовательности политического курса, кадры штурма стали тиражироваться во многих лентах. На протяжении 90-х мысль документалистов перед этим образом терялась. О бессилии мысли ярко свидетельствует фильм Ф.Якубсона «Увертюра», подчеркнуто хроникальный, но вообще не включивший кадры штурма — в центре концерт Ростроповича под открытым небом. О бессилии мысли свидетельствуют видеофильмы, проникнутые злостью и ненавистью к «режиму», в них право голоса обретают потерпевшие и очевидцы штурма, реальные масштабы потерь. И все же именно этот зримый образ, пробив разнородные интеллектуальные напластования и остудив демократический ажиотаж, вновь вернул умы к нравственному императиву вне идейно-политических противоречий.

Вспомним комиссию при президенте, специально трудившуюся над созданием идеи, способной сплотить народ, споры лучших умов в телевизионном «Пресс-клубе» Киры Прошутинской. Умы, встревоженные засевшим в памяти образом стреляющего танка, естественно тянутся вперед, дальше — к свободе и демократии, но не проходят в массах эти идеи «всухую», тянутся массы назад, в коммунистический миф, реалии социализма еще на памяти и предпочтительнее реалий сегодняшних. Шаг вперед, два шага назад — едва вступив в демократическое сегодня, в испуге перескочив через коммунистическое вчера, мысль кинулась в дореволюционное прошлое и уперлась в исконное «православие-самодержавие-народность». Но *как привить сегодня опровергнутую вчера формулу?* А кинематографически? Давно ли Говорухина клеймили за черносотенство «России, которую мы потеряли», уличали в искажении исторических фактов[2]? Между тем режиссер стал значимой политической фигурой. Ни-

[2] Марк Зак специально анализировал картину и вызванный ею резонанс. В его статье «Политика и поэтика» приводится характерный пример. Журнал «Столица» с помощью компьютерного монтажа одел Говорухина в черную рубашку, напомнив силуэт руководителя «Памяти», совместил с шеренгой молодцев той же окраски и вынес коллаж на обложку с вопросом от редакции: «Станислав Говорухин, это Россия, которую вы отыскали?» («Российское кино: парадоксы обновления». М., 1995, с. 11).

кита Михалков, умом и талантом не обиженный, открыто заявил о своих пристрастиях, появился в «Сибирском цирюльнике» в царском обличье, устроил премьеру фильма как шоу международного масштаба, покорил американцев — наши вздрогнули, вспомнили кинематографическое прошлое президента Рейгана и стали обсуждать в кулуарах: уж не собирается ли мастер предъявить на политической сцене свою дворянскую родословную? Но мастер любит кино и знает его силу — потому, вероятно, и довольствуется пока руководством Союзом кинематографистов.

Побочным продуктом производства «Сибирского цирюльника» стал фильм документальный — «Юнкерский вальс» режиссера А.Железнякова, продемонстрировавший, как впитываются молодыми людьми традиционные ценности в процессе подготовки к съемкам фильма. Режиссер заставляет их пройти через осмысление ритуала в широком смысле — от причастия в Дивееве у гроба с мощами преподобного Серафима до того самого вальса юнкеров. Что-то в лицах меняется — не о талантливом Меньшикове речь, хотя и его присутствие значимо, — меняются мальчики из училища, прокладывающие юнкерский путь в реальную жизнь, в завтра. Что это? Киноправда сегодня? Правдостроительство, документально запечатленное?

Прошлое подвергается монтажной реконструкции всегда во имя настоящего — «Президент всея Руси» (НТВ) подтверждает это так же, как в свое время «Россия, которую мы потеряли» или еще раньше — «Падение династии Романовых». Важно достижение общественного согласия об унифицированном образе Правды. И вот, в результате ментальной вивисекции оказывается, что коммунизм был вовсе не научной теорией, а формой религии, партийная диктатура — формой самодержавия, а народность, понятно, всегда при нас. Объединяющая отечественную историю формула позволяет не только перемонтировать документальные кадры, лишая их исходного смысла, но проводит воспреемника президента сквозь всенародные выборы под благословение патриарха. Первый президент произносит покаянное слово с телеэкрана, отрекаясь от должности. «Неизвестному Путину» на всякий случай по заказу РТР создается документальный миф, удостоверенный на глазах у телезрителей накануне выборов его первой учительницей: расшифровка вполне «коммунистическая» в духе вертовских «Октябрин», где пролетарское дитя передавалось от пионера комсомольцу, от комсомольца — коммунисту и то здесь, то там зажигалось святое имя Владимир. Вертовская метафора, конечно, развернута в более современных традициях знаменитой ленинградской школы документального кино. Приглашая зрителей всмотреться в хроникальные кадры 50-х, 60-х, 70-х годов — а не это ли наш герой? — авторы задушевно констатируют: нет, не он. Смысл же правдивого рассказа известный — в нашей стране простой человек, такой же, как вы, может руководить государством. Чувство неловкости вызывает, пожалуй, лишь заключительная сцена встречи героя со своей первой учительницей — попросту пришел к ней на квартиру, — но рожденные, чтоб сказку сделать былью, мы забываем об этом ощущении, видя первую учительницу рядом с первым российским президентом на инаугурации ученика в присутствии патриарха.

Инсценировка? Киноправда! Правда, сознательно выстраивающаяся при слиянии документального кино с государственной властью и помноженная на ТВ. Правда мифа — не больше, но и не меньше, чем в недавно обличаемом нами документальном кино 30-х.

Потери. Отвращение от политики — прямое следствие отвращения, которое не может не испытывать здоровая человеческая душа к подобным ее проявлениям. Не думать бы об этом, вернуться бы мыслью к себе — естественная реакция, которую к тому же нынешняя идеология допускает и даже поощряет.

Странные вещи при этом обнаружились. Народ у нас сейчас в роли статиста — массовка, покорная режиссерской воле, безмолвствует в духе православно-самодержавного понимания народности.

Своеобразной жертвой разочарования в коммунизме стал рабочий класс. Оказалось, что без разнарядки сверху рабочий человек с его производственными проблемами — признаем, куда более актуальными, чем в 70-е, и актуальны-

ми не только для него самого — совсем не интересен документалистам. Где тот советский аналитический производственный фильм? За рубежом между тем «рабочее» кино, длинное и скучное для наших критиков, создается регулярно и имеет свою аудиторию, да и телевидение не может себе позволить пренебрегать рабочим и/или профсоюзным движением — им наши революционные уроки пошли впрок, а нам, как водится, нет.

У нас рабочие безгласны. Их не любят. Чтобы попасть на экран, им надо выйти на демонстрацию протеста, собрав от десяти тысяч человек, или захватить целлюлозно-бумажный комбинат, отбившись от судебных исполнителей и ОМОНа, или шахтеры должны объявить голодовку, желательно под землей, но это будет повод лишь для хроникального сюжета, а не фильма, отражающего их интересы и взгляды на нынешнюю жизнь. Пренебрежение и нелюбовь вызывают взаимные чувства и возрождают знакомые по истории идеи, а развитие ситуации в условиях видеофикации стимулирует любительскую кинопублицистику, чреватую «Кино-Искрой» в электронном подполье XXI века. А там, кто знает, может, доведется увидеть римейк ленинского проекта «С чего начать?» на подмостках родной страны. Экранная газета сейчас не дороже обойдется, чем некогда ее полиграфическое исполнение. Сценплощадка поменьше, зато рабочего класса побольше — превратилась-таки Россия из крестьянской страны в индустриальную.

Документалистика сегодня занялась поиском смыслов, избегая острых тем. Свобода слова понимается как свобода самовыражения, часто за счет героя, закономерно обнаруживая ограниченность авторской мысли. Выдвижение собственного «я» как точки отсчета демифологизированной истории особенно заметно в телепублицистике. Серия «Новейшей истории» Е.Киселева — не самый плохой пример. По крайней мере, оспаривая коммунизм, он обнаруживает знание его теории и истории, чего нельзя сказать об авторах значительной части кинопроектов. Конечно, сам он мог бы меньше прогуливаться по экрану — при всем уважении к специфике ТВ, требующей, как нас учили, персонификации информации. Но элементарная вежливость Киселева в отношении к историческому оппоненту сегодня уже великое достоинство.

Для Л.Парфенова в сериале «Намедни» история была игрой в мнения, впечатления, документы. Ее здание, выстраиваемое из года в год всем массивом экранной документалистики, подвергается решительной монтажной деструкции. Связующее звено между кадрами разновеликих событий — сам автор, который с помощью компьютерной техники разрушает достоверность и самого документального кадра, самолично в него вторгаясь, помещая себя рядом с Брежневым, Рейганом, Фиделем Кастро или целуя Мэрилин Монро. Подкупает разве что детская радость, которую он сам испытывает от видеофокусов.

Документалисты иных эпох — от Вертова до Пелешяна — тоже имели ум, вкус и талант. Вертов в центр профессии, магию которой прославил первым, ставил все же не себя, а «фиксацию исторического процесса», «экономическую структуру общества, не отгороженную от глаз зрителя благоуханной завесой из поцелуев и конструктивных и неконструктивных фокусов»[3], хотя сам был их мастером. У Парфенова же кинофрагменты истории именно нанизываются на презираемый Вертовым «скоросшиватель», в роли которого выступает автор в кадре, — правда, скоросшиватель модной конструкции, компьютеризированный, как положено, и в манкой упаковке, но не обнаруживающий никакой связи в подгонке эпизодов. Такому автору что штурм Белого дома, что появление негосударственных НТВ и ТВ-6, что «Белое братство», что теннисный турнир «Большая шляпа» и т.д. — эпизоды нанизываются во второй половине «Года 1993» один на другой в этой последовательности, перебиваемые заставками о себе любимом, Парфенове.

Авторская любовь к себе — от галстука до очков — нечто новое для нашего документального кино. Чарующее себялюбие на наших глазах превращается в этическую норму и основу новой эстетики. Когда В.Косаковский в «Среде» распространяет эту любовь на людей, родившихся с ним одновременно, это вос-

[3] Вертов Д. Цит. изд., с. 82.

принимается уже как триумф альтруизма и, соответственно, поощряется. «Частные хроники. Монолог» В.Манского берут как должное эти этические координаты, но автор идет дальше: любительские съемки множества реальных людей монтируются в одну очень личную историю от первого лица, только это лицо, оказывается, принадлежит вовсе не Манскому, а воображаемому альтер-эго, которое он обрекает на потопление. Неясно, однако, кому принадлежат сексуальные фантазии, чреватые откровенным словом по поводу не знакомых с автором девочек в снятых для семьи кадрах.

Спору нет, история одного человека может быть богаче и поучительнее истории целого народа — об этом говорил еще Лермонтов в «Герое нашего времени». Только все дело в персоне, в ее человеческих масштабах.

Вертов был человеком скромным и стеснительным до робости — что не мешало ему быть гением. Гению мифы не помеха, ему по силам наделить высоким смыслом вульгарную идеологию. И нелепо было бы упрекать документалистику порога XXI века в отсутствии интереса к рабочему классу — что за рудименты социологизма в эстетике! — и этические ее нюансы можно было бы списать на особенности почерка отдельных творцов, если бы все это не накладывалось на традиции всей нашей культуры, не ограниченной кинематографом, более глубокие, более демократические, которые и поставили нашу кинодокументалистику в ранг высокого искусства в начале века XX вопреки намерениям «безыскусного» Вертова. Сравнивая документальное кино прошлых десятилетий с фаворитами нынешнего, с фильмами, претендующими сегодня на статус современного искусства, приходишь к мысли о том, что богатой и поучительной остается самая непритязательная историческая кинохроника.

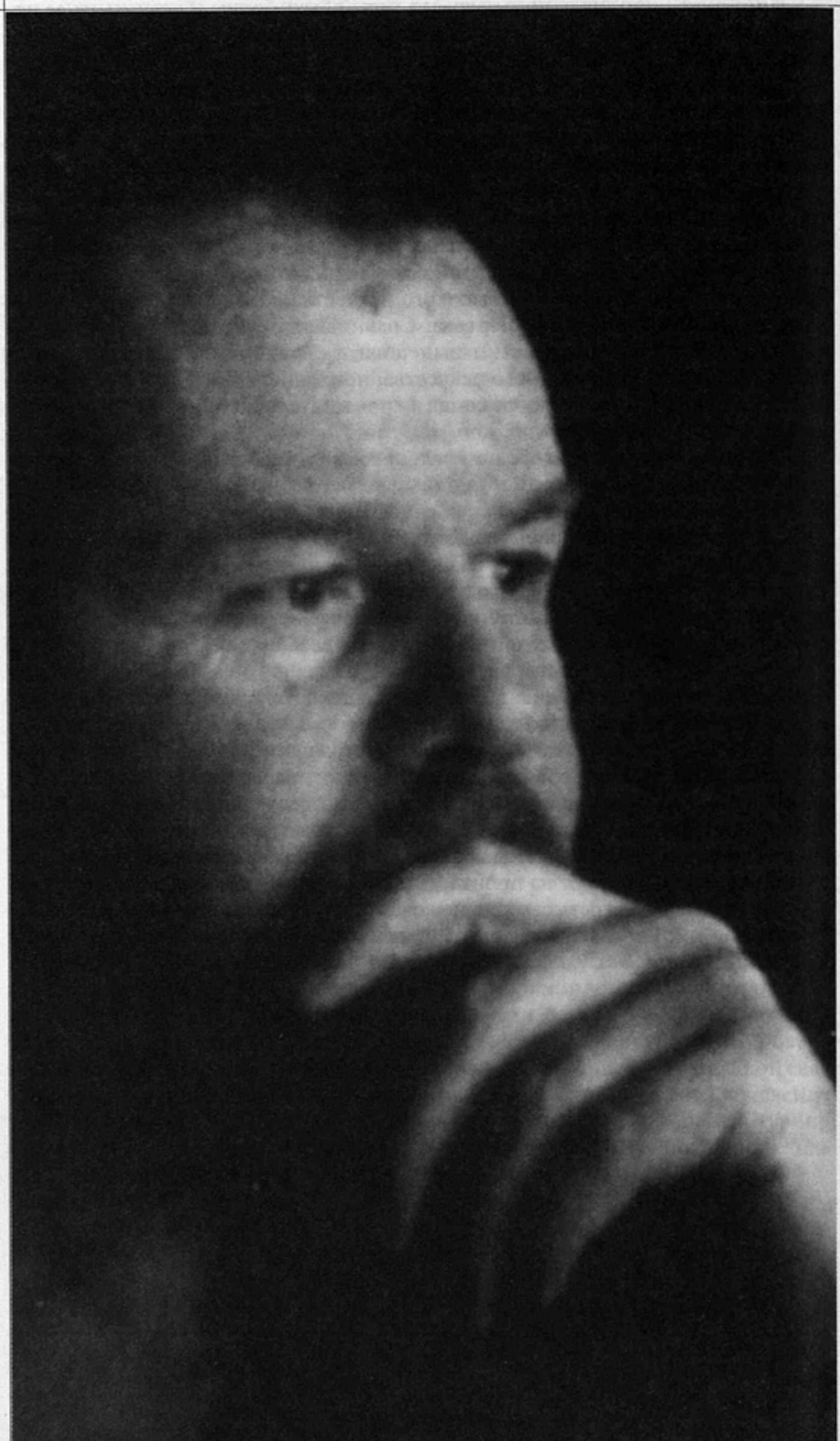
Ведь Вертов не партию обслуживал, призывая при помощи «киноглаза» установить зримую связь между трудящимися всего мира, считая, что «рабочий-текстильщик должен видеть, как рабочий машиностроительного завода изготовляет необходимую рабочему-текстильщику машину»[4]. Предвидел телевидение, готовился к тому, «чтобы эти изобретения капиталистического мира обратить ему же на погибель»[5]. Подход у него был откровенно классовый, сегодня непопулярный. Мы и не заметили, как набившее оскомину слово «трудящиеся» превратилось в отрицательный стереотип телевидения. Его и употреблять неловко.

Но в том, что вертовские предвидения сбываются, убедил меня сосед, купивший немыслимо дорогую телеаппаратуру вовсе не для того, чтобы смотреть новейшие шедевры зарубежного кино, а «потому что для работы надо». С ее помощью он подключается к каналу, на котором идет постоянное вещание с нью-йоркской фондовой биржи, что позволяет соседу прогнозировать изменение котировок акций у нас. Сосед мой, банкир, тоже трудящийся — раньше десяти вечера дома не появляется. Только особенно жаль, что на других трудящихся, которые работают на производстве и не могут установить между собой подобную связь, смотреть сегодня не хочет и старый «киноглаз». Жаль вертовских традиций, не менее классовых, чем теперь, но более демократических и искренних.

---

[4] Там же, с. 84.
[5] Там же, с. 86.

ОПЫТ



Майк Фиггис

В конце 90-х годов в Лондоне начала работать Международная школа звука. Каждый год в Музее движущихся образов (Музее кино) собираются молодые кинематографисты, чтобы в рамках двухнедельного семинара пообщаться с наиболее интересными режиссерами, звукооператорами, композиторами, шумовиками, практиками и теоретиками современного звучащего экрана.

Директор школы Лэрри Сейдер любезно предоставил нам список руководителей семинаров и темы их занятий и докладов, а затем прислал кассеты с записями мастер-классов, которые мы отобрали для публикации. Серию материалов открывает текст лекции и семинара Майка Фиггиса, режиссера и автора музыки к своим фильмам, всегда выстраивающего равнозначную видимой экранной реальности многообразную и сложную аудиожизнь.

МАЙК ФИГГИС

Звук — это эмоциональный мир фильма

Мой отец был без ума от джаза, после его смерти, а он умер двадцать лет назад, у меня осталась потрясающая коллекция пластинок. Он воспитал во мне любовь к музыке. Когда мне было, по-моему, лет девять, он заставлял меня слушать контрабасистов и ударников. Он ставил пластинку Луи Армстронга и говорил: «Слушай, как играют ударные». Он просто сходил с ума от белого ударника из Чикаго по имени Дэйв Тафф, которого можно назвать предшественником современных ударников. Можно научиться просто слушать ансамбль. Но еще лучше, если кто-то вам скажет: а вот теперь разложи его на составные части, не солистов слушай, а ансамбль целиком. Отец всегда повторял: «Великий ударник тот, кого ты не слышишь. Но если его уберешь, все развалится». Поэтому я всегда уделял огромное внимание ударным, особенно тем, которые не бросаются в глаза, не выделяются. Это может быть один и тот же повторяющийся ритмический рисунок. Поэтому мне нравится африканская музыка.

Позже у меня появилось желание играть. Играть на трубе я научился, когда мне было двенадцать. Моим кумиром был Луи Армстронг, это я перенял от отца. Я мечтал быть джазовым трубачом, очень усердно занимался. К четырнадцати годам знал все соло Армстронга. Эти классические джазовые соло на трубе стали моей библией. Потом я начал слушать классическую музыку и вообще музыку 60-х годов, Боба Дилана, английских музыкантов. Мне всякая музыка нравилась. Я ходил в школу в Ньюкасле. У нас был очень хороший учитель музыки. Я не был лучшим учеником, но он помог мне поступить в колледж на севере Лондона.

Я не имел ни малейшего представления об основах музыки и композиции. Исполнял партии трубы, но не мог играть по нотам на рояле, вообще не умел играть по нотам с листа. Последствия оказались катастрофическими.

Три года в музыкальной школе я не играл. Когда все поднимали трубы, я тоже поднимал, когда опускали — опускал, но в оркестре я ни одного звука за три года не издал. Мне было ужасно стыдно, что я не могу бегло читать ноты. Когда мне нравилось что-то из того, что я слышал, я подходил к кому-нибудь из преподавателей и спрашивал: «Я слушал Шопена, там такая последовательность аккордов, совершенно потрясающая. Но объясните, что же происходит в той последовательности?» Преподаватель предлагал мне сесть за инструмент и показать, что же я имею в виду. В школе совершенно не умели обращаться с теми, у кого не было общего музыкального образования. Так что с формальной стороны для меня это было потерянное время.

Зато, оказавшись в Лондоне, я познакомился с группой сумасшедших джазистов. Десять лет мы вместе ездили на гастроли. Так родилась идея импровизации музыки к представлениям, идея «живого звука». Мне пришлось много работать и с записями на театральных представлениях. Труппа была маленькая и могла позволить себе лишь одного музыканта. Так что я стал делать фоновые записи. Это был примерно 1972 год. Я готовил записи фрагментов. У меня было нечто вроде студии: два «ривокса», четырехдорожечный магнитофон «Сони», один из первых шестиканальных микшеров. Я все это настраивал, заранее записывал все фрагменты — Бах, Чарлз Айвз, барабаны. Готовил фрагменты, которые можно было проигрывать снова и снова. На это уходило дня три-четыре, а потом — репетиции с актерами, отработка того, что предстояло микшировать на ходу. Многодорожечной аппаратуры у нас тогда не было, возможности накладывать записи — тоже. И достаточно было сделать одну ошибку, скажем, на половине десятиминутного фрагмента, чтобы все сорвалось. Приходилось все время проигрывать один фрагмент из-за нехватки дорожек, потом убавлять громкость, заменять фрагмент, поправлять все настройки, снова прибавлять громкость. Единственная ошибка — и все выключаешь и начинаешь сначала. Так зародилась мысль о сочетании предварительно подготовленной музыки с живым представлением. Это была хорошая школа для того, кому предстояло работать с маленьким бюджетом.

В кино я оказался из-за того, что мне в нем очень нравился звук. Не просто музыка, не просто текст, не просто шумы, но и то, как они сочетаются. В театре я всегда пытался добиться таких же звуковых сочетаний, как в кино. Большие колонки, усиливающие голос так, что даже шепот на сцене был прекрасно слышен.

К тому времени как я снял свой первый фильм, по-моему, году в 1984-м — он назывался «Дом», — я уже успел осуществить эту постановку на сцене и музыка у меня была уже написана. Тогда все получилось просто: готовую музыку мы с музыкантами записали на телевизионной студии. С трудностями я столкнулся позже — в «Бурном понедельнике». Я сам предложил написать музыку, никто не возражал, потому что фильм был малобюджетным. Я написал неплохую предварительную версию. Но, придя в звуковую студию, совершенно не представлял, что нужно делать. Меня окружало новейшее оборудование, и я понятия не имел, что все эти машины делают, как они работают. Я попал в полную зависимость от техников. Мне приходилось подробно объяснять, чего я хочу.

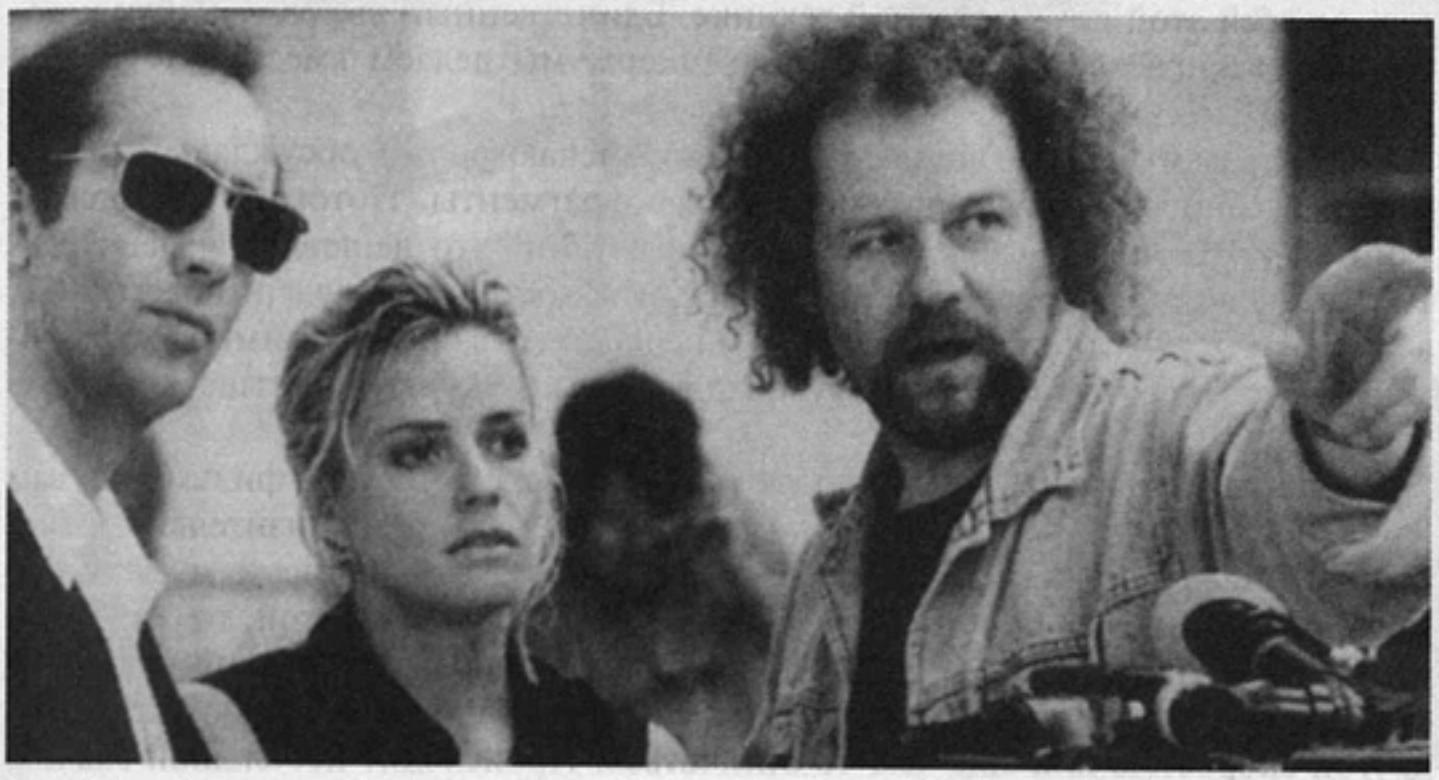
В основном я работаю следующим образом: монтируя фильм, дома на синтезаторе набрасываю музыку, то есть по сути играю под фильм, делаю черновую запись. Прикидываю, как может звучать партия струнных, потом, возможно, трубы или ударных. Многие в индустрии звукозаписи говорят, что первый вариант часто оказывается намного точнее, чем окончательный, над которым трудятся долгие недели.

Обыкновенно, монтируя фильм, крадут чью-нибудь музыку, потому что нужно готовить предварительный показ, а композитору еще не заплатили, а то и вообще его еще не наняли. Тогда покупают штук двадцать дисков с записями из популярных фильмов последних лет, и музыкальные фрагменты после небольших изменений включают в фильм. Это называется «временная музыка».

У меня есть одно преимущество — я «краду» собственную музыку, к тому же

и на более раннем этапе, — на этапе монтажа. Приношу монтажеру диск со своими собственными записями и прошу записать, скажем, пятый трек еще до того, как он начнет монтировать. И монтажер понимает, в каком эмоциональном ключе мне хотелось бы решить эту сцену, какой длительности кадры здесь допустимы, должен ли темп быть более стремительным и т.п.

Только подумайте: большинство режиссеров не разбираются в музыке. Они могут истратить 80 миллионов долларов на то, чтобы сделать сложнейший фильм, смонтировать его, а потом продюсер передаст этого ребенка композитору, например Джону Уильямсу или кому-нибудь еще из первой десятки. Они



Майк Фиггис на съемках фильма «Покидая Лас-Вегас»

наверняка работают не меньше чем над пятью фильмами одновременно, они страшно заняты и вечно спешат. У каждого из них есть свои аранжировщики. Так вот, этот ваш композитор посмотрит фильм один раз — если вам повезет, то на большом экране, чаще же просто на видео, — выслушает указания, в каком месте музыка должна начинаться, в каком кончаться. Весь фильм уже размечен. Потом он сядет за клавиатуру, набросает несколько мелодий, скажет аранжировщику, что здесь, пожалуй, должно звучать под Малера или под Бартока. Послушайте музыку Джона Уильямса. Она вся жанровая, все гармонии — жанровые.

Потом появляются черт-те сколько музыкантов, что влетает продюсеру в астрономическую сумму. Они как можно быстрее отыгрывают партитуру и исчезают. Если хочется сделать подешевле, то записывают где-нибудь в Польше, потому что оркестры там дешевле. Мне доводилось пару раз принимать участие в такой работе, когда меня отстраняли как композитора и я вынужден был делать фильмы с чужой музыкой. Часы тикают так быстро, что невозможно сказать: «Погодите минутку, меня это не устраивает. По-моему, здесь должен быть минор». А они вам: «Что? Минор? Какой минор? Мы напечатали двести копий». О том, чтобы сказать: «Вернитесь, пожалуйста, к такту 93», — не может быть и речи. Музыка записана.

Так что я ненавижу момент, когда плоды целого года работы я должен вручить композитору со словами: «Мы с вами совершенно чужие люди, но вы целых два раза посмотрели мой фильм. Вот он, он снят, а теперь добавьте, пожалуйста, к нему психологию. Я-то ведь не знаю, какова психология персонажей». Потому что музыка в кино — это психологическая партитура героев, эмоциональный мир фильма.

Ну, а продюсеры... В их головах деньги впрямую зависят от чувств зрителей, так что они делают ставку на сентиментальность и слащавость. Поэтому страшно боятся минорных звучаний. Есть известная история то ли про Голдвина, то ли про Майера. Услышав отрывок из какого-то музыкального произведения, он воскликнул: «Что это за ужас?» Ему ответили: «Это минорный аккорд». На следующий день по всей студии он расклеил объявления: «Больше никаких аккордов в миноре». Эта история очень показательна. Продюсеры страшно боятся,

что зритель расстроится. Особенно это касается финала фильмов. Последние пятнадцать минут — это просто заговор какой-то, ведь цель продюсеров — сделать так, чтобы зритель вышел из проклятого кинотеатра в хорошем настроении и не переживал за героев фильма. Эта задача и возлагается на музыку, на композитора. Так что композиторы до некоторой степени способны контролировать мировой кинематограф. Ну ладно, хватит об этом.

Лет шесть назад я понял, что у меня нет времени изучать и осваивать все эти новшества — сэмплы, запись на жесткий диск, квантирование, системы сжатия на SCSI-интерфейсе. Честно говоря, я об этом понятия не имею. Только знаю, что в итоге звучит это все неплохо. Это настоящие джунгли, если вы не разбираетесь во всей этой компьютерной технике. Единственный выход — найти кого-то, кто разбирается. Я нашел Марка Такера, мы делаем вместе уже третий фильм.

Работаем мы так. Во время монтажа я размечаю фильм, обсуждаю с ним некоторые вопросы, прошу просмотреть все фрагменты. Потом мы добавляем таймкод. Это можно сделать и у меня в студии, что дешевле. У меня есть ProTools, система записи на жесткий диск. Мы постоянно поддерживаем связь, а когда фильм уже почти смонтирован и перенесен на видео с таймкодом, который может прочитать мое оборудование, начинаем прорабатывать каждую часть.

Одна из самых серьезных проблем заключается в том, что фильм, как вам известно, печатается частями. В стандартной картине приблизительно шесть больших или двенадцать маленьких частей. Невозможно написать музыку, которая бы начиналась в третьей части и продолжалась в четвертой, то есть пересекала границу частей. В некоторых кинотеатрах используется система с двумя проекторами, которые надо менять. Второй проектор может работать с чуть другой скоростью или еще чем-то отличаться. Происходит небольшой скачок. Музыку в этот момент слушать невозможно, потому что в звуке скачок неизбежно будет заметен. Так что одно из правил при работе над фильмом — учитывать вот это жутко устаревшее положение вещей. Как ни смешно, почти все новые кинотеатры используют технику, где весь фильм соединен в один большой ролик. Теоретически можно было бы писать музыку с переходом на другую часть, но практически сделать это все равно нельзя. Так что психологией любого повествования руководит правило шести пауз. Когда дело доходит до записи звука, спрашиваешь у монтажера: «А где тут у нас конец части?» А когда он вам его показывает, вы говорите: «Нет-нет, часть не может кончаться в этом месте — здесь очень эмоциональная сцена и мне понадобится музыка, так что придется заканчивать часть в другом месте. Нужно поменять монтаж, потому что здесь у меня не может быть перерыва в звуке». Это же смехотворно. В конечном-то итоге все попадает на видео, а там эти концы частей значения не имеют.

Мне нравится просто прокрутить фильм, а потом начать импровизировать. Обычно я говорю Марку примерно так: «Марк, мне нужен звук струнных». Он подходит к своей машинке (за что получает бешеные деньги), а я — к клавиатуре. И начинаем работать.

Лучший совет по поводу музыки в кино я слышал в коротком интервью с Эннио Морриконе, которого я очень люблю и за его музыку, и за его статьи. Он сказал, что при сочинении музыки для кино есть три или четыре правила. Одно из них — никогда не менять тональность. И даже внутри этой тональности не использовать слишком много аккордов. По-моему, прекрасно сказано. Если вы все время меняете гармонии, то ваш мозг подсознательно фиксирует: а, вот здесь у нас модуляции, изменение тональности. Бетховен говорил, что некоторые тональности способны оказывать определенное психологическое влияние, «настраивать» мозг. Вся индийская музыка основана на убеждении в том, что определенное время дня, время года имеет свою тональность. Нужно только ее найти. Как сказал Морриконе, ее надо определить и больше не менять. Единственной причиной для смены тональности могут послужить лишь какие-то невероятно драматические события на экране. Только так вы можете «получить разрешение» перейти в другую тональность.

Второе правило — не слишком увлекаться гармоническими сложностями. Чем проще музыкальное произведение, тем оно глубже. С этим я полностью со-

гласен. В конце концов, если вы работаете в кино, то ваша задача как композитора — помогать, поддерживать, образовывать незаметный второй, третий уровень или иронический отголосок в дополнение к тому, что уже создано текстом, зрительными образами и т.п. Кино очень насыщенное искусство, ведь оно — синтез.

Я думаю, что сегодня музыка в кино стала слишком значительной, слишком смелой, она отвоевала себе слишком заметную роль в повествовании, хотя

Майк Фиггис

на самом деле не имеет большой смысловой нагрузки. Эффект чисто внешний. Музыка все время «заводит» зрителя, но ничего в себе не несет.

Мне представляются очень важными мысли Морриконе о том, что надо стремиться к простоте, уделять внимание фактуре. Сам он в своей музыке использует электрогитару в сочетании с симфоническим звучанием, губную гармошку, варган, то есть очень простые инструменты с простой гармонией и классическим звуком.

Вернемся к моей работе. После занятий с Марком я приглашаю нескольких потрясающих музыкантов и показываю им фильм. К этому времени у меня уже готова простенькая музыка. Мне нравится, когда кто-то на экране говорит, а в это время ненавязчиво и незаметно звучит фоновая музыка. Она просто звучит, и всё. Но вы уже заворожены. В ней нет ничего сложного, но вы попались, вам стала понятна тональность. А потом звучание нарастает, и в этот момент героиня поворачивается к камере: «Вы знаете, что я вас люблю? Всегда любила».

Много лет назад у меня появилась редкая для того времени возможность поработать с десятью музыкантами и многодорожечным магнитофоном, которого у меня прежде не было. Я попросил звукооператора записать все ноты, которые каждый из музыкантов способен воспроизводить на своем инструменте в течение некоторого времени. Потом все это я понизил на октаву, потом еще на одну и получил звук, который называю «обреченность». Крайне полезное, часто очень нужное для фильма звучание.

В одном из фрагментов моего фильма «Потеря сексуальной невинности» речь идет о двух близнецах, разлученных при рождении, которые после серии роковых событий проходят друг мимо друга в римском аэропорту. Я начинаю подготовку к этой трагической «невстрече», помня о том, что зрители только и ждут, что герои встретятся, подружатся и будут жить рядом долго и счастливо. У меня же и в мыслях такого не было. Я нагнетал напряжение, потому что имел дело со зрителем, который был готов воспринимать клише. А потом звучит нечто леденящее душу: аккорд «обреченность» прекрасно для этого подошел. Рок будто тайком пробирается в фильм.

Когда работают над фонограммой, часто делят работу на разные части. Например, звук воды, которая плещется в озере, звук заводских станков или шум

шоссе — забота группы спецэффектов, другие занимаются музыкой. Я же говорю: нет, мы занимаемся звуком. Звук дождя, к примеру, можно использовать как музыкальный эффект. Шум воды, когда записываешь его, а потом проигрываешь на малую терцию ниже, звучит великолепно. Можно сыграть, например, грозу, если сначала записать удары грома, разновидностей пять, потом воспроизвести их на клавиатуре и сыграть как сопровождение к фильму. Или звук дождя. Можно менять тональность дождя и т.п. Если подходить к музыке с точки зрения такой «конкретики», то можно вообще все музыкальное сопровождение фильма рассматривать как звук, а не как музыку или эффекты. Такой подход мне представляется более продуктивным.

Теперь, пожалуйста, вопросы.

Вопрос. *Что вы думаете по поводу соотношения музыки и подтекста в какой-то сцене? Лично мне очень не нравится, когда звук повторяет то, что заложено в подтексте, или то, что зритель может увидеть и так. На этом примере можно определить роль музыки, понять, какой она должна быть и какой нет.*

Я с вами полностью согласен. Нельзя перегружать зрителя. Лучше даже немного недодать нагрузки. Я заметил, что зритель благодарен, если ему оставляешь зазор, который он должен самостоятельно заполнять, принимая таким образом участие в фильме. Очень просто оглушить зрителя эффектами. Мое недовольство кино коренится в том, что там всего слишком много. Режиссеры так напуганы тем, что зрителю будет неинтересно, что всегда дают на 50 процентов больше, чем нужно, а иной раз в несколько раз больше, чем нужно.

Вопрос. *Все, что я слышала сегодня, весьма далеко от триадной гармонии. Вы считаете, что джазовые гармонии слишком сложны для кино?*

Как я уже говорил, я вырос в джазовом окружении и до последнего вздоха буду любить джаз. Мне кажется, джаз в последнее время сильно коррумпирован, плох, просто отвратителен. Не весь, конечно, но общая тенденция такова. Когда я разговариваю со своим сыном, я прекрасно понимаю, почему до последнего времени, пока он не открыл для себя, к примеру, Майлза Дэвиса, он считал, что джаз — самая скучная штука на планете. Это странно, потому что я-то как раз думал, что джаз очень интересен с точки зрения эмоциональной правды и достоверности. Чтобы понять джаз, нужно вернуться к истокам. Тогда имели значение простые аккорды, а не всякие новомодные изобретения. Теперь послушаешь джазистов, так будто это разговор компьютерщиков — сложнейшие размеры, гармонии. Лично мне кажется, что прекраснее чистой квинты ничего и быть не может. Все остается открытым, мелодия может длиться и длиться. Это удобно для вокалистов. Именно такую музыку — как, скажем, «Глаза ангела» — я использовал в фильме «Покидая Лас-Вегас». Я пришел к выводу, что исполнять мелодию можно лишь одним способом — очень просто. Всякие сложные аккорды мне не подошли.

От раннего джаза веет счастьем, в основном мелодии тогда писались в мажоре. Но история джаза — это история пристрастия к героину. Чарли Паркер говорил, что, с его точки зрения, героин очень подходит для джаза. Все последователи Чарли Паркера, принимавшие героин, пришли к крайне интровертированному стилю, к грустным, минорным мелодиям, вроде «Глаз ангела». Их тематику можно определить так: «Эй вы, я наркоман, принимаю героин, мне нравится все мрачное, и я скоро умру». На что Луи Армстронг ответил: «Бред, я выкуриваю одну обыкновенную сигаретку в день, я счастлив, я улыбаюсь. Но на самом деле я не улыбаюсь, и я величайший музыкант на свете».

Вопрос. *У меня иной раз возникает ощущение, что синтезатор — это большой пылесос, который всасывает в себя все частоты. Не кажется ли вам, что если бы кто-то играл на рояле или на саксофоне, было бы лучше: натуральные инструменты способны издавать протяжные звуки, которые звучат очень чисто. И не создается ощущения пластмассы. Нет ли в этом для вас проблемы?*

Нет, в некотором смысле синтезатор для меня — записная книжка, манна небесная. Как клавиатура. Изобретение клавиатуры — знаменательный момент в истории западной музыки, особенно темперированной клавиатуры в эпоху Баха. Я думаю, вам всем известно, что до того времени клавиатуры приходилось заново настраивать, если вы изменяли тональность, потому что соль диез не то же самое, что ля бемоль. Теперь в западной музыке есть система. Мы будто по-

лучили в свое распоряжение компьютер в противоположность необходимости записывать все перьевой ручкой. Да, конечно, ощущение реальной ручки в пальцах ни с чем не сравнишь. То же самое — прикосновение к «Стейнвею». Тут целый комплекс чувственных ощущений. Но мне кажется, что все дело в качестве вашего сэмпла. Сэмплы могут быть по-настоящему хорошими. А иногда мне как раз кажется весьма уместным звук синтезатора, потому что, как вы заметили, он напоминает машину. Очень важна точная работа во время микширования. На съемках «Внутренних дел» у меня произошел интересный случай. Мы переснимали один эпизод, и нам дали дерьмовую камеру, которую давно пора было сдать в утиль. Она ужасно шумела. Мы завернули ее в одеяло, но шум все равно остался. А сцена эта в конце картины была очень интимной, и Ричард Гир в ней почти шептал, а от камеры звук получался ужасный, вроде как от посудомоечной машины — «вхы-вхы». И так на протяжении всей сцены, пока он шептал.

В тот момент мы ничего не могли поделать и решили, что голос придется перезаписать потом. Но Ричард Гир не любит перезапись, и я его за это не виню. Перезапись — ужасная вещь и для актера, и для фильма в целом. Мы почти час просидели в студии, но ничего не получалось, тогда я пообещал, что найду какой-нибудь другой способ. Я определил, в какой тональности шумела камера, в какой тональности она издавала свои «вхы-вхы», и написал музыку, которая сделала в точности то, о чем вы говорили, — «засосала» шум камеры. Он стал будто спецэффектом, будто частью музыки. Голос Гира зазвучал очень ясно. А я-то уже был готов отказаться от самого для себя ценного — от его голоса.

Когда смотришь фильмы с несихронно записанным звуком — даже прекрасно озвученные, — остается какое-то сюрреалистическое чувство. Все вроде бы на месте, но понимаешь, что что-то не так. Я любой ценой стараюсь этого избежать. Так что иногда действительно использую синтезатор, как пылесос.

Вопрос. *Ваш подход к музыке отличается от подхода классических музыкантов. Дело в том, что некоторые фрагменты, о которых вы нам говорили, «обреченность» например, — это будто стенограмма для эмоционального отклика. То есть вы рассчитываете, что тот или иной звук вызовет у зрителя весьма определенную, предсказуемую реакцию. Музыканты, получившие классическую подготовку, под дулом пистолета обязаны избегать всего, что может вызвать предсказуемую реакцию. Их учили, что это клише, и если вы хороший композитор, то вы этого себе позволить не можете. Мне интересно, что по этому поводу думаете вы. Мне лично кажется, что единственный путь создания музыки для кино — прогнозирование определенных зрительских реакций. Я также считаю, что у музыкантов с классической подготовкой в этом плане могут быть сложности.*

Прежде всего, мне хотелось бы сказать, что значение кино очень сильно преувеличивают. Это молодое искусство, оно наивно, неуклюже, изобилует клише. В нем и намека нет на такие исторические корни, какие есть у литературы или живописи, а их ставят в один ряд. Но заниматься кино очень увлекательно как раз потому, что оно связано с клише. Более того, благодаря телевидению весь мир освоил язык кино. Теперь можно делать резкие переходы, можно делать черт-те что, потому что зритель уже готов воспринять все монтажные приемы.

Вы помните случай с русской крестьянкой, которая упала в обморок, впервые увидев в кино переход от общего плана к крупному? Она решила, что ей показывают, как человеку отрубают голову. Теперь же, когда зритель не столь наивен, можем делать все что угодно. Наши возможности безграничны, но в то же время они лишь набор клише. Когда же речь заходит о музыке, то можно взять клише, настроить зрителя на нужный лад, подготовить его к восприятию чего-то знакомого, а потом будто выдернуть у него ковер из-под ног. Причем вовсе не нужно привлекать к этому внимание. Это может быть осуществлено так, мимоходом. Такой же прием можно применить и тогда, когда зритель находится в напряжении, сам толком не зная почему. Можно сыграть на его ожиданиях. Тут скрыт большой потенциал.

Окончание следует

Перевод с английского М.Теракопян

П У Б Л И К А Ц И И

Анри Ланглуа

Несколько слов об Анри Ланглуа, святом безумце архивного дела

Верить устным и даже письменным обещаниям Анри Ланглуа, изложенным в его весьма длинных посланиях, мог только очень наивный человек. Я и не верил, что не мешало мне восторгаться своим старшим коллегой, скромностью отнюдь не страдавшим и вполне благосклонно принимавшим все обращенные в его сторону эпитеты вплоть до слова «великий».

Когда мы с ним познакомились в Москве, ему было пятьдесят пять, вел он себя в точном соответствии с некогда придуманной им ролью слегка сумасшедшего гения, которому некогда заботиться ни о приведении в надлежащий порядок своего гардероба, ни о том, чтобы внимательно выслушивать доводы собеседника. Узнав, что я работаю в Госфильмофонде, он тут же сказал, что сотрудникам синематеки картины смотреть необязательно, а лишние знания о кино только мешают. Я не очень понял, чем же тогда следует заниматься, но вразумительного ответа на свой вопрос не получил, поскольку Анри пообещал организовать в нашем архивном кинотеатре «Иллюзион» грандиозный показ французских лент, новейших включительно, и даже набросал на бумаге их перечень. Я хотел взять его себе, но Ланглуа записи не отдал и пообещал прислать список по почте, что, кстати, было им исполнено. Саму ретроспективу мы ждали несколько лет, но, увы, так и не дождались. Существенного значения это не имело, поскольку, как известно, ярко выраженное обещание зачастую перекрывает факт его невыполнения. Это был как раз тот случай.

Через год, уже в Париже, Анри показал мне собранный им Музей кино и дал подержать игрушечный череп, использованный Альфредом Хичкоком в его бессмертной ленте «Психоз». Этого я тоже никогда не забуду.

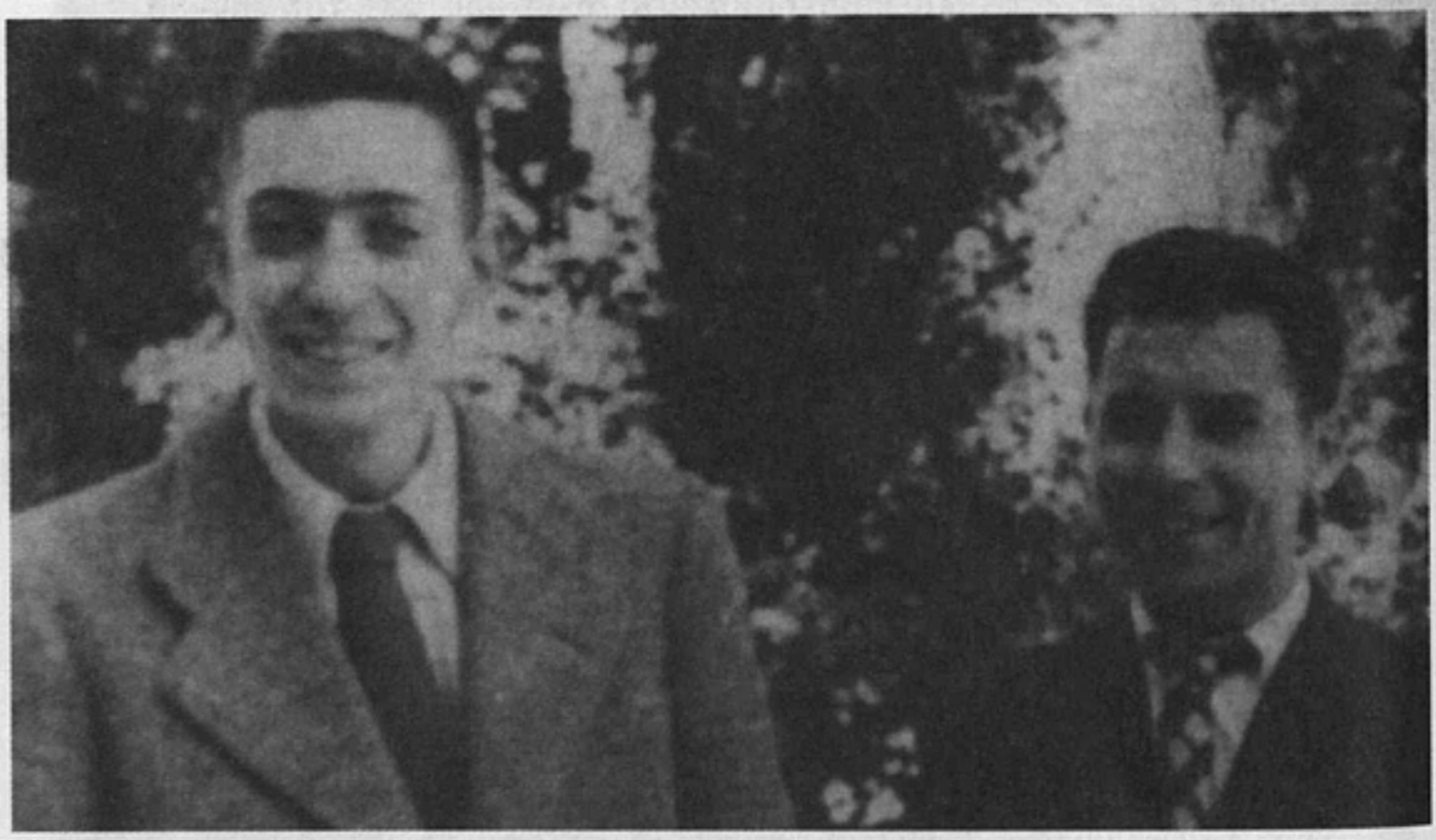
Сейчас, когда с момента моего знакомства с Ланглуа прошла уже добрая треть века и его самого уже давно нет с нами, я попытался для себя сформулировать, почему его след в истории мирового кинематографа остался таким значимым. Он не увлекался теоретическими изысканиями и лекции студентам читал скорее для денег, нежели с другой целью. Собранная им коллекция фильмов достаточно велика, но, к сожалению, весьма сумбурна, технически несовершенна и к тому же оказалась не точно атрибутированной. Я, во всяком случае, знаю собрания гораздо лучшие и полные. Количество и качество экспонатов Музея кино могло радовать знатоков, но в целом Музей всегда казался мне скучноватым и излишне академизированным, существующим в ином регистре, нежели самое веселое искусство XX века. Анри стоял у истоков Международной

федерации киноархивов (ФИАФ), был ее генеральным секретарем, но, вступив в острейший конфликт с некоторыми членами, не нашел ничего лучшего, как покинуть Федерацию, что не принесло никакой пользы возглавляемой им Синематеке, а скорее, поставило ее в сложное положение. Знаменитые «омажи», показанные в честь крупных мастеров кино разных стран мира, в том числе Советского Союза, были очень хороши, но рекламный момент в них иногда превалировал над художественным и научным. Очень многим обязана Ланглуа и теоретику кино Андре Базену французская «новая волна». Как мы помним, свои «Украденные поцелуи» Франсуа Трюффо посвятил «Синематеке Анри Ланглуа» — учреждению и делу, а не конкретному человеку, такой аспект здесь очень важен. Однако и этого для бессмертия маловато. Что же тогда?

Анри Ланглуа был архивистом-романтиком. Он был первым, кто понял: сбор фильмов, вытаскивание из прошлого забытых имен, работа с роликом пленки, который норовит выскользнуть из рук и рассыпаться по полу, есть занятие, которому необходимо посвятить жизнь, исходя не из неких прагматических целей, например учебных или научных, и не потому, что кино является «важнейшим из искусств» и может послужить целям пропаганды, а просто потому, что они есть — старые и новые картины, заполненные или полупустые залы, наконец, зрители, готовые усесться перед белым экраном и с утра до вечера смотреть «китайские фильмы с русскими субтитрами».

Эта очень простая философия заразила целые поколения киноманов в разных странах мира и заставила признать синематеки важнейшими учреждениями культуры. Здесь первенство великого француза никто не оспаривает. Другой удивительный архивист, бельгиец Жак Леду (между прочим, находившийся в очень сложных, если не сказать враждебных, отношениях с Анри), как-то сказал: «Все мы дети Ланглуа». Любой из нас может подписаться под этими словами.

Владимир Дмитриев, первый заместитель генерального директора Госфильмофонда России



Анри Ланглуа и Жорж Франжю в период создания Французской синематеки

Анри Ланглуа, первый гражданин кинематографа

Анри Ланглуа — легендарная фигура в среде киноархивариусов. Основатель Французской синематеки, он превратил ее в одно из крупнейших кинохранилищ, фондами которой пользовались и пользуются все фильмотеки мира, в том числе наш Госфильмофонд. Жан Кокто прозорливо назвал его «драконом, берегущим наши сокровища». Стараниями Ланглуа, который всегда был большим поклонником советского кино, собрана одна из лучших коллекций фильмов «золотого века» советского кино. В бытность Ланглуа главой Синематеки не проходило месяца, чтобы в ее Большом зале во дворце Шайо не проводились ретроспективы, посвященные нашему кино. Он был человеком безусловно пристрастным, у него было больше врагов, чем друзей. Другом же он был прекрасным, и я горжусь тем, что он считал меня одним из своих друзей. Бывая в Париже, я всегда старался выбраться к Ланглуа в Синематеку, особенно тогда, когда он сам делал вступительное слово. Таких блистательных ораторов — популяризаторов киноискусства мне редко приходилось слышать!

Не могу забыть нашу встречу в июне 1968 года вскоре после событий, связанных с его увольнением и восстановлением на посту главы музея, а также майского молодежного бунта во Франции, который не без оснований считали подготовленным и теми демонстрациями в защиту Ланглуа, что продолжались с февраля по апрель. Анри и его жена Мэри Меерсон повезли меня к Синематеке, чтобы с гордостью показать надписи на ступенях перед входом: «Анри + Мэри = Синематека», «Да здравствует Анри Ланглуа, друг всех киноманов!»

Тогда, в 68-м, он был одной из самых популярных фигур в Париже. Весь огромный ресторан «Куполь», где мы ужинали, не спускал с него глаз, когда он с аппетитом Гаргантюа ел лобстера и глотал устриц. А после ужина Анри повел меня в Латинский квартал полюбоваться настенными граффити, оставшимися после майских событий. «Это рисовали и мои дети, дети Синематеки, — сказал он задумчиво. — Мне кажется, я их неплохо воспитал, если они сумели почти месяц держать в напряжении всю Францию...»

О жизни этого неординарного человека рассказывает книга его младшего брата Жоржа Ланглуа и многолетнего сотрудника Синематеки американца Гленна Майрента, из которой я перевел несколько фрагментов.

А.Брагинский

Рене Лихтинг, Эрих фон Штрогейм и Дениз Вернак во время реставрации фильма Штрогейма «Брачная симфония»

«Мои родители были из зарубежных французов, что позволило мне отстать на целый век.

Дед моей матери, врач при русском императорском дворе, эмигрировал в 1815 году. Американка по отцу, моя мать принадлежит к семье известных бостонских художников. Ее двоюродный брат имел чин посла США.

Мой отец — журналист, родом из Анже. Один мой дядя был директором испанского банка «Феникс», другой — Национального банка в Египте, третий — сенатором. Я был паршивой овцой в семье. Я слишком любил кино».

Так писал в своей автобиографии Анри Ланглуа.

1

В октябре 1935 года Анри и его неразлучный друг Жорж Франжю встретились с Жаном Митри в киноклубе «Женщина». Молодые люди, завсегдатаи клуба, всегда принимавшие участие в обсуждении картин и излагавшие дерзкие, но точные взгляды, произвели большое впечатление на тридцатипятилетнего историка кино. В тот день они открыли ему свою заветную мечту — создать киноклуб для демонстрации немых фильмов.

Жан Митри горячо поддержал молодых людей. Первый сеанс в Кинокружке — так назвали клуб — состоялся в декабре 1935 года. На нем Анри Ланглуа и Жорж Франжю показали три фильма — «Кабинет доктора Калигари», «Воля к смерти» и «Падение дома Эшеров». Фильмы имели такой успех, что было устроено еще четыре сеанса.

Для просмотров Ланглуа пришлось снимать зал. Он не сомневался в том, что сумеет оплатить эти расходы. Помогал аванс «дяди» — под этим псевдонимом скрывалась Анни Ланглуа, мать Анри, втайне от супруга ссужавшая сыну деньги, на которые он и покупал первые копии фильмов своей коллекции.

Каждое заседание было посвящено определенной теме: «фантастика»,

«психология», «экспрессионизм». Анри отказался выступать перед просмотром — он был слишком застенчив. Это сделал вместо него Жан Митри.

Чтобы присутствовать на сеансе, член Кинокружка помимо ежегодного взноса платил еще и за билет. Семья Ланглуа на добровольных началах участвовала в работе. Анни сидела в кассе, вела бухгалтерию и одновременно была контролером и капельдинером. Сборы помогли приступить к созданию серьезной коллекции фильмов.

После просмотров зрители не расходятся, обсуждают увиденное, допоздна засиживаясь в ближайшем кафе. Деятельность Кинокружка начинает привлекать внимание профессионалов. На просмотрах можно встретить братьев Превер, Кавальканти, Беккера, Брюниуса, Карне, Ле Шануа, Лотту Эйснер. Здесь замышляются новые книги, фильмы и журналы.

Благодаря Кинокружку Анри осуществил свою мечту — познакомился с Жоржем Мельесом. В этом ему помог Поль-Огюст Арле. После того как Жорж Мельес едва не умер с голоду — единственное, что спасло всеми брошенного гения, это игрушки, которые он продавал, — он поселился вместе с семьей в доме для престарелых кинематографистов в замке Орли. Оказалось, что управляющим этого заведения был Арле, один из кружковцев. Но Анри хотелось, чтобы на встрече с Мельесом присутствовал кто-либо из великих режиссеров. Рене Клер тотчас дал свое согласие. Втроем — Ланглуа, Франжю и Клер — они отправились в замок Орли. Об этом вспоминает внучка Мельеса Мадлен Мальтет-Мельес, которой тогда было двенадцать лет: «Однажды в воскресенье утром в замок приехал Рене Клер в сопровождении двух молодых людей — им было лет по двадцать. Очень красивый Жорж Франжю был похож на греческого пастуха: маленького роста, с кудрявой шевелюрой. Голову высокого, худого Анри Ланглуа украшала прядь сбившихся волос. Он был так застенчив, что не мог произнести и пары слов. Слово взял более самоуверенный Жорж Франжю, который и изложил Мельесу суть проблемы. Они основали Кинокружок и хотят, чтобы Мельес представил на нем свой фильм «Путешествие на Луну». Разумеется, Мельес согласился. Так зародилась верная дружба между пионером кинематографа и двумя молодыми синефилами».

Благодаря Арле произошла и другая важная для Ланглуа встреча — с Александром Каменкой. Сын богатого петербургского банкира возглавлял компанию «Альбатрос», заботами которой в 20-е годы появились ставшие классикой первые ленты Эпштейна, Клера, Л'Эрбье, Ренуара, а также картины русской школы в Париже. Покоренный энтузиазмом Анри, Каменка согласился передать фильмы своей студии будущей Синематеке. Теперь отступление невозможно: киноархив начинает формироваться и Анри лихорадочно разыскивает и покупает старые копии. Прежде чем отправить коробки в погреб, их тщательно вычищают в ванной.

Еще во время посещения Мельеса молодые люди обнаружили в парке запущенное строение, которое с согласия мэрии они и получили в свою собственность. Ключ от здания был вручен самому знаменитому постояльцу замка Орли Жоржу Мельесу, который стал, таким образом, первым хранителем Французской синематеки.

Ланглуа писал позднее: «Наконец-то родился репертуарный кинозал, о котором стали много говорить, и трудно передать ту почти религиозную атмосферу, которая в нем царила. До этого момента показ фильма без музыкального сопровождения считался недопустимым. Лишь советские фильмы на подпольных просмотрах, о которых сообщалось в листке, прикрепленном к стене книжного магазина Жозе-Корти на улице Бланш, показывались в том виде, в каком они были задуманы. В огромном зале Бельвиля предоставленный сам себе «Броненосец «Потемкин» завораживал людей своим ритмом — и ничто не отвлекало зрителя. Просмотры в Кинокружке стали первым опытом регулярного общения зрителя с произведениями немого кино в подлинниках». И именно этот контакт публики с искусством из недели в неделю, из месяца в месяц закладывал основы успеха будущей Синематеки.

Синематека была официально учреждена в 1936 году. Но для Анри борьба только начиналась.

2

Теперь главным для Ланглуа стала необходимость технического оснащения хранилища — важно было не утратить ни одной старой копии, наладив их качественную реставрацию. Три месяца спустя после своего рождения Синематека насчитывала более тысячи картин. Связи Анри с профессиональными кругами начинают приносить плоды. Один из руководителей фирмы «Пате» Андре Лапорт выделил ему для покупки фильмов пять тысяч франков, передал Синематеке еженедельные выпуски хроники «Пате», а также предоставил для их хранения склад фирмы. Тот же Лапорт помог спасти «Наполеона» Абеля Ганса, сообщив Ланглуа, что «Пате» собирается отправить старые фильмы на смыв. Грузовик уже должен был отвезти их на фабрику, когда примчался Ланглуа и договорился о приобретении всех пленок, среди которых обнаружил и шедевр Абеля Ганса.

К началу 1937 года, накопив достаточный запас копий, Анри начал пытаться наладить обмен с иностранными синематеками. И в первую очередь с нью-йоркской. Но пересылка стоила очень дорого, и, чтобы решить эту проблему, Ланглуа выступил с предложением к МИДу считать подобные обмены составной частью внешней политики Франции.

В МИДе Франции существует отдел кино и служба, обеспечивающая сохранность французских произведений искусства за границей. Существовала она и в конце 30-х. И вот вместе с Жоржем Франжю Ланглуа отправился в знаменитое здание министерства на набережной Орсэ, где они представились родственниками дяди Анри — Антуана Деленда, имевшего ранг чрезвычайного и полномочного посла Франции. Их препроводили в кабинет директора Службы искусства Ива Шатеньо. Чиновник был потрясен: как могли два богемного вида молодых человека, не договорившись о встрече, оказаться в его кабинете? Выслушав доводы создателей Национальной кинобиблиотеки, начальник перепоручил молодых энтузиастов своей сотруднице Сюзанне Борель. Она вспоминает: «У нас не было больших возможностей им помочь, ибо для субсидирования таких вещей не существовало кредитов. Но все же я нашла выход. Во-первых, я рекомендовала нашим послам и представителям за рубежом облегчить поиски фильмов: они смогли обнаружить копии в самых неожиданных местах — американский фильм в Стамбуле, французский — на помойке в Токио или японский — в Австралии! Во-вторых, дала разрешение переправлять эти картины дипломатической почтой в министерство, куда Ланглуа и приезжал их забирать».

Несмотря на то, что Синематека не была коммерческим предприятием, ее дирекцию поджидали и обычные для коммерческого проката трудности: архив располагал фильмами компаний, никогда не переуступавших свои права кому бы то ни было. Так что можно было нарваться на скандал в любой момент. Когда Франжю приехал показать в Брюсселе «Пилигрима», гордый тем, что имеет возможность познакомить зрителей с шедевром Чаплина, его предупредили, что судебные исполнители уже стучатся в дверь, чтобы забрать копию. «Я выскользнул через другую дверь, — вспоминал Франжю, — и постарался незаметно переехать границу, ибо у нас не было разрешения показывать этот фильм — права на него имела компания «Юнайтед Артистс». Чаплин всегда опасался пиратства в Старом Свете, а Бельгия имела репутацию главного перекрестка контрабанды в Европе».

Ланглуа решил вызволить из Баварии копии фильмов Ганса Рихтера, известного своими экспериментами в ритмическом монтаже. Спасаясь от нацистских преследований, Рихтер жил в Швейцарии близ Лугано, справедливо опасаясь за судьбу тридцати пяти килограммов негативов и копий своих фильмов. Узнав, что живущие в Баварии родители Рихтера решили уничтожить эти пленки, Анри тотчас связался с ними: «Не делайте этого! Я придумаю, как переправить их во Францию».

Он намерен был использовать для этого диппочту Сюзанны Борель. Но ведь надо еще доставить груз в посольство. Кто бы мог взяться за это похищение на нацистской территории?

Симона Синьоре и Мишель Пикколи на пресс-конференции по «делу Ланглуа»

Каково было удивление отца, когда Анри вдруг заинтересовался моими школьными успехами.

— У Жоржа скоро экзамены, — со всей серьезностью заметил Анри, — а у него скверные отметки по немецкому языку.

— Это так, — ответил Гюстав, — но что можно сделать?

— Только одно: он должен провести каникулы в Баварии.

Гюстав находит идею недурной. Сказано — сделано: я отправлюсь на каникулы в Кемптен к некоей фрау Ринкер. Чтобы осуществить операцию с доставкой фильмов, Анри придумал поистине детективный сценарий.

— Все просто: чтобы добраться до Кемптена, тебе надо сделать пересадку в Ульме. Там на перроне тебя встретит член семьи Рихтера. При нем будет два больших мешка с фильмами. Он опознает тебя по гольфам, синему галстуку и шотландскому чемодану. Пароль «Кунц». Ты заберешь мешки, сядешь в поезд на Кемптен и при первой возможности отвезешь «посылку» генконсулу в Мюнхен, попросив переправить ее диппочтой на Набережную Орсэ. И не забудь отрекомендоваться племянником дяди Антуана и мадемуазель Борель! Есть проблемы?

Но все проходит по иному сценарию. Поезд задержался на границе, и мне не удалось вовремя попасть на пересадку в Ульм. Что касается «агента» Рихтеров, то, не встретив меня, он сам отправился в Кемптен и, желая поскорей отделаться от обременительного груза, просто оставил его перед домом фрау Ринкер. Когда я прибыл туда с двенадцатичасовым опозданием, то узнал, что она уже отнесла таинственные мешки в комиссариат!

Отправляемся в комиссариат. Фрау Ринкер там известна, ее дочь состоит в гитлерюгенде, а племянник — в отряде горных стрелков. Это успокоило двух эсэсовцев, желавших непременно порыться в мешках.

У себя дома хозяйка с таинственным видом отвела меня в погреб. Она все поняла. Приложив палец к губам, она прошептала: «Юден, — и добавила: — Вам повезло, что муж на работе, а дочь в летнем лагере. Можете хранить мешки здесь, но вам придется от них отделаться до приезда дочери, которая непременно донесет на вас».

Я поспешил в наше консульство в Мюнхен. Но когда сказал консулу, что речь идет о спасении фильмов режиссера-еврея, он пришел в ярость:

— Я не допущу использования диппочты для спасения еврейской собственности! Она предназначена не для этого. К тому же это вмешательство во внутренние дела рейха. Не могу понять, как такой человек, как господин Деленда, сумел внушить вашему брату мысль, что я пойду против правил. А вот мадам Борель меня не удивляет: она сумасшедшая.

Но я не мог допустить провала своей миссии и устроил такой тарарам, что консул вызвал людей выставить меня вон. И тут вдруг открылась дверь и вошел собственной персоной посол Франции в Германии Франсуа Понсе, случайно

оказавшийся в Мюнхене. Я изложил ему суть дела. Выслушав меня, он обратился к своему рассерженному коллеге:

— Какое вам дело до того, что это еврейские фильмы! Мы сделаем вид, что ничего не знаем. Скажем, что господин Деленда из министерства желает, чтобы мы переправили этот груз мадемуазель Борель. И все будет в порядке...

В июне 1937 года Ланглуа напечатал в «Синематографи франсез» большую статью, в которой рассказал о сокровищах Синематеки. И о том, как можно распорядиться этими сокровищами.

Эта статья была воспринята профессионалами и киноманами как послание, как призыв к совместной работе. В связи с открывающимся конгрессом Международной федерации кинопрессы Анри добился разрешения организовать гала-показ из фондов своего архива.

Показ состоялся 6 июля 1937 года в саду Международного дома в университетском городке Парижа. Блистательной аудитории были сначала показаны фрагменты из старых немых фильмов, а после антракта — ленты Гриффита, Ланга, Эйзенштейна и Чаплина. Закончился просмотр картиной Лени Рифеншталь об Олимпийских играх в Берлине. Успех был ошеломляющим.

В тот год Париж жил Всемирной выставкой. Прежний Трокадеро срыли, и на его месте был выстроен новый дворец Шайо, с эспланады которого открывался замечательный вид на Эйфелеву башню и Дом инвалидов. А в садах возвышались павильоны выставки, среди которых один венчала свастика с орлом, а другой — фигуры рабочего и колхозницы с серпом и молотом в руках. Свои просмотры Ланглуа организовал во французском павильоне.

Начало будущего 1938 года отмечено печальным событием — смертью Жоржа Мельеса. На похороны пионера кино 25 января Ланглуа постарался собрать как можно больше людей. Семья Мельеса испытывала нужду. Надо было оплатить счет больницы Леопольд-Беллан, и Анри организовал кампанию по сбору средств. Более того, он решил устроить вечер, посвященный памяти Мельеса и умершего за несколько дней до него Эмиля Коля. Он назвал его «Гала чокнутых». Вечер прошел с огромным успехом, и в знак благодарности вдова Жоржа Мельеса подарила Синематеке десятки рисунков Мельеса и такое бесценное сокровище, как знаменитая камера, созданная самим Мельесом, с нее и начал Ланглуа коллекционирование кинокамер.

После закрытия выставки остался дворец Шайо, на который Ланглуа уже давно зарился и где он сначала открыл зал на втором этаже Музея человека...

3

Сбежав из плена в 1940 году, Анри сумел добраться до Парижа, где ему пришлось скрываться у родителей: ведь для немцев он беглец, для Виши — дезертир. Париж показался Анри вымершим. Но однажды на площади Сент-Огюстен он столкнулся с Жан-Полем Ле Шануа[1]. В последний раз они виделись год назад, когда, услышав о заключении советско-германского пакта, Ланглуа бросился к нему: он знал об антинацистских взглядах Ле Шануа и его принадлежности к компартии. «Чем ты теперь занят?» — спросил Анри. «Будь осторожен. Запиши мой адрес и приходи поужинать, там поговорим».

Анри всегда восхищался Ле Шануа, бывшим членом движения «Друзья Спартака», а также группы «Октябрь». Будучи на четыре года старше Анри, Ле Шануа, по профессии журналист, успел написать несколько сценариев, поработать на студии монтажером, ассистентом режиссера у Дювивье, Корды, Офюльса и Ренуара. Он был знаком со многими кинематографистами.

Анри не принадлежал к тем, кто смирился с Виши. Он пришел к Ле Шануа, потому что знал — его друг наверняка не остался в стороне от борьбы. «Итак, чем ты занят?» — «Благодаря велосипеду, зарабатываю на жизнь электриком...» — «Я не об этом спрашиваю! Я о... другом».

Став серьезным, Ле Шануа ответил: «Я хочу объединить всех кинематогра-

[1] С фильмами этого режиссера «Папа, мама, служанка и я», «Беглецы», «Отверженные» познакомились в свое время советские зрители. — *Прим. переводчика.*

Глория Свенсон, Анри Ланглуа. Празднование 75-летия Глории Свенсон во Французской синематеке

фистов для сопротивления оккупантам». «В таком случае запиши и меня и скажи, что надо делать». — «Делай то же, что и прежде: постарайся спрятать максимум фильмов да не забудь про те, что остались в проявке и рискуют быть уничтоженными из-за своего «порочного духа»...»

Как ни странно, но в дни освобождения Парижа они так и не встретились. Но зато много позднее, во время событий 1968 года, когда Анри так нуждался в поддержке, Ле Шануа оказался рядом с ним.

4

По чистой случайности квартира, которую семья Ланглуа снимала с 1938 года на улице Труайон, находилась напротив бывшего помещения американской компании «Коламбия Филмз», в котором немцы разместили службу по контролю за кинопродукцией. Там же был склад реквизированных фашистами американских фильмов. Каждый день Анри приходил сюда с улицы Газан, где жил с женой Мэри Меерсон, и, прячась за шторой, часами наблюдал за происходящим напротив. Когда его не было, этим занимался я. Мне было приказано предупредить Анри, если я замечу что-то подозрительное.

За несколько дней до восстания в Париже за военными и служащими немцами приехал грузовик. Ланглуа тотчас устремился на свой наблюдательный пункт. На улице все было спокойно. Только иногда появлялся солдат, сторживший склад. Потеряв терпение, Анри хлопнул дверью, крикнув мне: «Посмотрю, что там происходит... Поговорю с ним!»

Два дня спустя Анри ворвался в контору «Пате» к казначею Синематеки Андре Лапорту и попросил десять тысяч франков. «Вы с ума сошли! Я не имею права выдать вам такую сумму, — отрезал Лапорт. — Кстати, для чего она вам?» «Не могу сказать, но, поверьте, мне это совершенно необходимо и срочно». «Сожалею, — сухо ответил казначей, — но я не могу выдать деньги без должных на то оснований». «Ладно, — заторопился Ланглуа. — Я все скажу. Сторож в помещении немецкой службы контроля за кинопродукцией остался в ожидании грузовиков, чтобы отправить американские картины в Германию. Другие немцы давно уехали. Уже два дня я убеждаю его, что Германия проиграла войну. К счастью, он влюблен во француженку из Орлеана и согласился передать мне ключи, если я дам ему денег на мотоцикл, чтоб он мог укатить к своей девушке. Поэтому мне просто необходимы эти десять тысяч франков!»

Лапорт выдал Ланглуа деньги, и тот договорился обо всем с немцем, кото-

рый тотчас исчез. В ту же ночь, несмотря на комендантский час, Анри осуществил похищение фильмов. Коробки с пленкой заняли весь вестибюль нашего дома. Утром, совершенно измученный, но торжествующий, Анри отправился на поиски грузовика, на котором и перевез свои сокровища в подвал дворца Шайо.

Операция была проведена вовремя, ибо спустя два дня со своего наблюдательного пункта я увидел, как в здание напротив прибыли два грузовика вермахта за американскими фильмами. Представляете, каково было разочарование немцев: погалдев, они отбыли не солоно хлебавши.

После войны американцы назовут Ланглуа де Голлем кинематографа! Американские продюсеры не знали, как отблагодарить его. А поскольку в США нет гражданских орденов, они любезно выписали ему чек, от которого Анри, естественно, отказался. Но Голливуд никогда не забудет его поступок.

Когда Дениз Тюаль спросила его однажды, какие американские картины ему удалось спасти во время войны, Ланглуа просто ответил: «Если назовете все, что были сделаны, то вряд ли ошибетесь».

Прекрасным августовским днем 1944 года мне позвонил Анри. «Никуда не уходи. Я еду с улицы Газан».

Мне известно, сколько времени занимает дорога от Анри до нас. Я открываю окно, ожидая появления Анри. День солнечный. А вот и сам Анри на углу авеню Ваграм. Не успеваю я сказать матери: «Вот и он», как тот исчезает. В ту же минуту на тротуаре возникают два фельджандарма с автоматами, в касках и кожаных пальто и останавливают свои мотоциклы перед нашей входной дверью. Стуча кулаками, они требуют: «Хейнриха Ланглуа», — их впускают, и они заглядывают во все углы нашей квартиры. Меня они оставляют в покое — я совсем не похож на того, кто им нужен. Потом с грохотом уезжают, так ничего и не объяснив.

Спустя четверть часа явился улыбающийся Анри. «Известно ли вам, что отель на углу — бордель? Я оказался как раз около него, когда появились немцы. Я вошел туда и скрылся в комнате одной из девиц. — И, не давая нашей матери выразить свое беспокойство, продолжал: — Но это не все. Я привез Жоржу распоряжения, а также вот это», — и он вытащил из свертка старых газет и протянул мне автомат.

Письменные распоряжения были очень простыми. В них говорилось, что французские или союзные власти должны оказывать подателю сего всякого рода помощь по охране фильмов, находящихся во дворце Шайо. Один документ был напечатан на бланке Французских внутренних войск (ФФИ) за подписью полковника Роль — Танги, другой — по-английски — подписан офицером английской разведки.

«Тебе поручена, — торжественно произнес Анри, — охрана дворца Шайо. Восстание в Париже началось. Префектура полиции уже занята. Не впускай никого. Если появятся французские войска, покажешь первый документ, если американцы — второй...» «А если немцы?» — спросил я. «Для немцев у тебя автомат и нарукавная повязка, о которой я совсем забыл. Вот она и ключи от подвалов Шайо».

Так я оказался запертым в подвалах дворца Шайо во время освобождения Парижа; прислушиваясь к шуму наверху, я был готов с оружием в руках защищать сокровища Синематеки. К счастью, самого страшного не произошло и генерал Шольтиц не выполнил приказ Гитлера уничтожить памятники Парижа и... меня вместе с ними.

...В освобожденном Париже при студии «Этуаль» Ланглуа возобновил работу Кинокружка, в котором молодые зрители получили возможность познакомиться со старыми фильмами, которые они не могли увидеть во время оккупации. Вильям Новик и его товарищи, учившиеся в Киношколе на улице Вожирар в 1940 — 1942 годах и знавшие об этих картинах по книгам, устремились в студию «Этуаль». Новик вспоминал:

«В дверях кинотеатра случалась настоящая свалка. В нем было около трехсот мест. Но в первое время после освобождения до тысячи человек ожидали возможности увидеть фильмы Чаплина, Сеннетта, Любича, Ренуара и Клера. Тогда мы с Ланглуа решили: чтобы успокоить нетерпеливую очередь, проводить

Анри Ланглуа вручает орден Почетного легиона Альфреду Хичкоку

конкурс среди стоявших в ней, предлагая сдать своеобразный экзамен по истории кино. Сначала это было похоже на игру, но люди приняли все всерьез, и таким образом вопросник становился все более трудным. Тем, кто давал лучшие ответы, Ланглуа вручал членский билет в Кинокружок».

Этот кружок вскоре переедет в зал Общества инженеров искусств и ремесел на авеню Йена. Зал был открыт 27 марта 1945 года фестивалем фильмов Эйзенштейна. Сеансы немых фильмов шли здесь в сопровождении рояля, за которым сидел не кто иной, как Жозеф Косма.

Деятельность Кинокружка привлекла не только молодежь: целое поколение уже сложившихся поэтов, писателей и артистов, видевших эти великие фильмы до войны, радовались возможности посмотреть их снова. Атмосфера, царившая в зале, была почти как в храме.

Вскоре Анри начал устраивать просмотры в небольшом зале на шестьдесят мест на первом этаже дома номер 7 на авеню Мессины, где разместилась Синематека. Чтобы проникнуть в этот бывший салон, надо было предъявить билеты здоровенному югославу по имени Фредерик Россиф. Его порекомендовали Анри братья Превер. Заключенный с ним контракт был своеобразным. «Все хотят войти в зал бесплатно, — сказал ему Ланглуа. — Если ты не обеспечишь минимум купивших билеты, мне нечем будет тебе заплатить». Пока Россиф старался выловить одного безбилетника, двадцати удавалось пролезть бесплатно. «Зал полный, а ты продал только десять билетов», — удивлялся Анри.

Среди этих молодых безбилетников находился и семнадцатилетний Франсуа Трюффо, который позднее писал: «Нам надо было увидеть максимальное число картин, не платя каждый раз за билет. Поначалу мы не были так называемыми «друзьями Синематеки». Рядом с экраном был коридор и туалеты. Там мы и прятались, ожидая следующего сеанса, и возвращались в зал, предъявляя один и тот же билет».

Сеансы начинались в 18.30 и затягивались до полуночи. Все зрители перезнакомились. В этом зале Трюффо встретил Годара, Ромера и Сюзанну Шифман. Друзья всегда занимали места в первом ряду, поближе к экрану.

Обстановка в зале была самая серьезная. Если кто-то позволял себе шепнуть несколько слов на ухо соседу, все набрасывались на него, как будто он совершил святотатство. Маленький зал быстро превратился в культурный салон. Рядом со студентами здесь можно было увидеть Андре Жида, Анри Мальро, часто приходили художники Жорж Брак и Фернан Леже. Подчас появлялся Сартр в сопровождении Симоны де Бовуар. Посещение Синематеки становилось престижным занятием. Всех завсегдатаев Сен-Жермен-де-Пре — всю культурную элиту Франции — можно было встретить здесь.

Весной 1950 года в Париж приехал Кеннет Энджер и поселился у Ланглуа и

Мэри на улице Газан. Ланглуа доверил ему драгоценные копии фильма «Да здравствует Мексика!» — для осуществления первого варианта монтажа в соответствии с заметками умершего за два года до этого Эйзенштейна.

Появление Энджера, этого нового любимца Ланглуа, разожгло страсти. Как ни парадоксально, но Годар, Риветт и Трюффо, как они сами признавались, с трудом приняли его. «Мы были настроены враждебно, — говорил Трюффо впоследствии. — Энджера называли авангардистом. Мы же выступали против авангарда, будучи привержены классическому кино».

Но Ланглуа считал, что Синематека должна быть средоточием всех направлений в кино. Поэтому он помог Энджеру снять за четыре недели «Луну и зайца» на студии «Пантеон», которую специально арендовал для этого. Энджер провел в Синематеке Анри десять лет, в США его оценили много позднее.

Ланглуа открыл не только Энджера, но и многих других режиссеров — Одзу и Гарреля, Лоузи, Куросаву, Йылмаза Гюнея. Именно Ланглуа познакомил всех с Жаном Рушем, режиссером, работающим в незнакомой области — этнологии.

Ланглуа всегда помогал молодым снять первые фильмы. С 1948 по 1955 год он предоставил кинопленку сотне дебютантов, дал возможность снимать таким известным художникам, как Раймон Кено, Рене Шар, Жан-Поль Сартр, Жан Жене. В результате были сделаны «Проходя мимо» Кено, «Песнь любви» Жене и короткометражная лента Сартра — все эти фильмы покажут среди других на Фестивале завтрашних фильмов в 1950 году...

На авеню Мессины Ланглуа устраивал первые в истории ретроспективы и программы-омаж великим личностям мирового кино. Часто это делалось в присутствии самого режиссера. Среди самых волнующих была первая ретроспектива Штрогейма. Овация, устроенная ему после показа фильма «Глупые жены», так потрясла Штрогейма, что у него перехватило дыхание. Он расплакался.

Для того чтобы сделать карьеру в кино, тогда были две возможности — либо поступить в Институт высшего кинообразования (ИДЕК), либо пройти ассистентуру и следовать по всем ступеням студийной иерархии. Появившаяся в конце 50-х годов «новая волна» состояла из молодых людей, которые посещали просмотры у Ланглуа. Именно на авеню Мессины дети Синематеки обучались кинематографу. Они стали сначала критиками, потом режиссерами, возродив тем самым забытую традицию Луи Деллюка, Жана Эпштейна и Марселя Л'Эрбье.

Анри Ланглуа показывал у себя не только общепризнанные шедевры, но и новые фильмы, не получившие прокат. Так было с «Похитителями велосипедов» Витторио Де Сики. Только после триумфального показа картины в Синематеке он словно чудом найдет прокатчика во Франции.

В конце января 1955 года печать сообщила о продаже дома 7 по авеню Мессины. Информация прозвучала как разорвавшаяся бомба, ибо это означало выселение Синематеки.

В течение многих лет Ланглуа находился в этом помещении согласно послевоенным распоряжениям властей о реквизиции здания у прежнего владельца. Но время моратория на собственность прошло, и теперь Синематека просто занимала помещение, на которое не имела права. Для Ланглуа и Гремийона, в те годы президента Синематеки, решение о продаже дома стало полной неожиданностью.

Ланглуа обратился за помощью к прессе. В «Ар» молодой Франсуа Трюффо выступил со статьей, в которой написал, что ситуация с Синематекой — это скандал. «Надо побыстрее найти большое помещение, которое могло бы вместить выставку, фильмы, архивы, зал с хорошей проекционной будкой... Зал, перед входом в который вам бы не говорили: «Все места заняты».

Закрытие Синематеки на авеню Мессины, по мнению многих, знаменует конец самого прекрасного периода в ее истории. В течение двух месяцев после выселения она ютилась в комнате дома 3 на авеню Оперы. Фототека и библиотека получили убежище в кафе на улице Газан, хозяин которого предоставил второй этаж для тысяч фотографий и книг.

Но Анри, как обычно в момент кризиса, умудрился найти выход. 30 июня 1955 года он открывает в Токийском дворце выставку «300 лет кинематографа —

Франсуа Трюффо и Анри Ланглуа на съемках фильма «Дикий ребенок»

60 лет кино», которая имела такой успех, что была продлена до 15 ноября. Тысячи зрителей получили, таким образом, возможность познакомиться с богатствами Французской синематеки и синематек всего мира.

5

После того как в 1939 году состоялся конгресс Международной федерации киноархивов (ФИАФ) в Нью-Йорке, кинобиблиотека Музея современного искусства и Британский киноинститут публично признали огромную роль генсека Французской синематеки, превратившего ее в самую богатую в Европе. Их усилиями Анри Ланглуа встал во главе ФИАФ и добился того, что третий конгресс ФИАФ состоялся в Париже в июле 1946 года. На конгрессе была высоко оценена роль учредителей. Один из ораторов напомнил, что благодаря им ФИАФ во время военных действий сыграла роль настоящего международного Красного Креста для кино. Эти слова были обращены к Ланглуа. Все знали о его деятельности в период оккупации и оценили смысл тех резолюций, которые он предложил на этом конгрессе. В частности, оставить среди членов-учредителей Германский фильмархив. Конгресс провозгласил, что защита кинопроизведений должна осуществляться наравне с защитой других произведений искусства. Кроме того, конгресс потребовал возвращения реквизированных победителями киноархивов их собственникам. Анри сумел использовать это решение для спасения японского кино. Была принята резолюция, согласно которой выражалась необходимость вступления в ФИАФ Госфильмофонда СССР. Наконец, был провозглашен принцип некоммерческой деятельности синематек, положивший конец выступлениям некоторых продюсеров против синематечного показа их фильмов. Анри останется на посту генсека ФИАФ до 1960 года. В 1946 году в нее входило семь синематек. Через десять лет их было уже тридцать четыре.

Первые раздоры внутри ФИАФ привели к противостоянию Ланглуа и одного из ее вице-президентов Эрнеста Линдгрена. Директор Британского киноинститута Эрнест Линдгрен возглавил тех, кто считал, что надо скорее переводить фильмы с горючей пленки на негорючую, уничтожая после этой операции все исходные материалы. Ланглуа боготворил старую пленку: для него, истового коллекционера, простая бобина с кинопленкой была ни с чем не сравнимой ценностью, реликвией. Линдгрен защищал свою позицию. Когда Британский киноинститут обратился в Париж с просьбой одолжить ему необходимые фильмы, Ланглуа отказал. Конфликт стал необратимым.

Таинственный, почти мистический союз, связывавший Ланглуа с кинематографом, его манера мыслить, жить и трудиться сразу на нескольких направле-

ниях приводили в ужас тех, кто работал с ним в ФИАФ. Он за всем следил сам, и многие жаловались, что он подавляет своим авторитетом. Некоторым руководителям Федерации не нравилась стремительность, с какой генеральный секретарь создает новые синематеки, другие завидовали росту его влияния. Собирались первые тучи будущей грозы.

Хотя все немые фильмы Штрогейма были искалечены, это не помешало ему завоевать во Франции репутацию классика. И это заслуга Ланглуа. В течение многих лет он показывал фильмы Штрогейма, мечтая их реставрировать. В начале 50-х годов, вернувшись в Европу, Эрих фон Штрогейм обосновался в одном из парижских предместий. Воспользовавшись этим, Ланглуа пригласил боготворимого им режиссера в Синематеку — посмотреть его первые фильмы, которые он не видел уже лет двадцать. Таким образом Штрогейм получил возможность впервые увидеть прокатную версию своих «Хищников». По окончании просмотра расстроенный Штрогейм сказал Ланглуа: «Дорогой Анри, эта копия представляет лишь треть того, что было в оригинале». Анри был страшно огорчен, ибо эта копия была единственной — другой он не располагал. Когда в 1953 году Ланглуа показал Штрогейму «Свадебный марш», тот пришел в ярость, сочтя фильм скучным, и, едва начав, попросил немедленно прекратить просмотр. Анри был в отчаянии: как может он говорить такое о своем шедевре! И тут Штрогейм догадался спросить, с какой скоростью показывали картину. «С нормальной для немого фильма скоростью — 16 кадров в секунду». «Тогда все ясно! — сказал Штрогейм. — Я снимал его со скоростью 24 кадра в секунду, то есть со скоростью звукового фильма».

Ланглуа замер. Ведь в Европе была известна только немая версия картины. С помощью Томаса Квинна Кёртиса, близкого Штрогейму человека, Анри удалось в конце концов достать американскую копию, а находившийся в Париже Рассел Холлман обещал достать в США пластинки с музыкой к картине. Собрав все необходимое, Ланглуа с помощью Штрогейма начал озвучивать «Свадебный марш». Выпущенный в 1928 году, в период, когда звуковое кино делало первые шаги, фильм сопровождался музыкой с огромной пластинки, рассчитанной на 33 оборота в секунду. Появление каждого персонажа сопровождалось особой музыкальной темой. Ланглуа переписал музыку на магнитную ленту, а затем перенес ее на магнитную 35-миллиметровую пленку. Тем временем сам фильм был смонтирован. Но синхронизировать звук и изображение оказалось очень трудным делом — от времени позитивная пленка усохла и сжалась. Но Ланглуа был упрям и настойчив. Он хотел показать картину на фестивале в Сан-Пауло. И добился своего. Показ восстановленного в первоначальном виде «Свадебного марша» стал подлинной сенсацией.

6

Сегодня уже всем известно, что «новая волна» возникла в результате посещения молодыми синефилами Синематеки Ланглуа, который работал, по его словам, как «известный кутюрье, сшивая невидимыми нитками отдельные куски материи». Первой профессией этих завсегдатаев Синематеки стала кинокритика, их назвали «бандой журнала «Кайе дю синема». Вероятно, не случайно Годар подписывал свои статьи псевдонимом Анри Лукас, инициалы которого были те же, что и у Ланглуа — А.Л., отдавая этим дань уважения Ланглуа.

«Благодаря Ланглуа, — писал Годар в 1966 году, — мы теперь знаем, что потолки снимал первым не Уэллс в «Гражданине Кейне», а Гриффит и Ганс, что «синема-верите» восходит к Джону Форду и Абелю Гансу, а не к Жану Рушу, что первыми в жанре музыкальной комедии были не американцы, а украинский режиссер, что оператором «Метрополиса» был неизвестный француз, современник Бужеро. Мы знаем теперь, что Ален Рене и Отто Преминджер не больше продвинулись вперед по отношению к тому, что сделали Люмьер, Гриффит и Дрейер, чем Сезанн и Брак по отношению к сделанному Давидом и Шарденом: и те и другие создали нечто иное».

Посещение просмотров на улице Ульм пробудило такую творческую энергию молодых критиков из «Кайе дю синема», что они разбили цепи, в которые было заковано французское кино. Ален Рене писал: «Новая волна» была в той

Анри Ланглуа у стендов, посвященных фильму Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»

же мере «новой волной» зрителей, что и режиссеров. Это и позволило новым режиссерам снять свои первые фильмы. Послевоенная ситуация не располагала к занятиям кино. Снять фильм, не достигнув возраста сорока, лучше — пятидесяти лет, было невозможно. Продюсеры предпочли забыть, что Карне, Гремийон, Виго и Дювивье начинали в двадцать лет. Именно на просмотрах в Синематеке у меня появилось желание снимать кино».

Франсуа Трюффо впервые увидел Анри Ланглуа, когда был лицеистом. Анри организовал просмотр в лицее «Монтень», одном из самых знаменитых учебных заведений Парижа. Позже, проникая без билетов вместе с друзьями в зал на авеню Мессины, Трюффо долго не решался заговорить с Ланглуа. Лишь в 1950 году перед уходом в армию он рискнул — предложил обменять все свои архивы на бесплатный пропуск в Синематеку по возвращении со службы. Этот архив юного Трюффо состоял из кипы газетных вырезок и фотографий звезд, украденных в кинотеатрах. Но Анри оценил символический характер жеста. Он тотчас согласился, гордясь тем, что завоевал расположение того, кого отныне станет называть своим сыном.

Анри Ланглуа сыграл немалую роль в осуществлении многих проектов этой группы молодых режиссеров. В то время в Париже в отеле «Рафаэль» жил вместе с Ингрид Бергман Роберто Росселлини. Он не знал, как благодарить Ланглуа за то, что тот первым познакомил Париж с итальянским неореализмом. Они хорошо понимали друг друга, обладая схожими чертами характера. Как и Ланглуа, Росселлини не мог жить спокойно. Ему тоже было скучно, если не с кем было бороться и не было нужды в баррикадах. Заручившись согласием Росселлини, Ланглуа организовал частные просмотры в Синематеке, чтобы дать возможность Жану Рушу, Франсуа Рейшенбаху и некоторым другим начинающим режиссерам показать мэтру свои короткометражки. После просмотров они оживленно обсуждали работы и будущее кинематографа. В Синематеке Росселлини познакомился и с молодыми критиками, жаждущими стать режиссерами. Росселлини уверял их, что это реально. Ведь и он снимал «Рим — открытый город», не имея разрешения государства, без финансовой поддержки. По словам Жана Руша, пример Росселлини вселил в «банду» уверенность: «Планы этого гения, мечтавшего о расцвете независимого кино, совпадали с нашими». С помощью Ланглуа были заключены контракты между некоторыми критиками «Кайе дю синема» и Росселлини как независимым продюсером.

«Росселини предугадал то, чем станет французская «новая волна», — писал Франсуа Трюффо. — Я стал кем-то вроде его секретаря. Он продиктовал мне два или три своих сценария. Мы с Риветтом подписали с ним контракты. Я собирался поставить фильм под названием «Страх Парижа», который так и не был сделан. Наши планы работать под его патронажем над узкопленочными картинами сорвались из-за того, что ему представилась возможность уехать в Индию».

Умело составляя программы просмотров, Ланглуа добивался того, что сам называл «воспитанием с помощью взаимного проникновения». Эти программы, по его словам, должны были поощрять творчество.

В профессиональных кругах его паству из Синематеки называли «сумасшедшими», «синематечными крысами», не способными ничего снять, не ссылаясь на опыт других.

Молодые огрызались. «Как можно себе представить, — восклицал Эрик Ромер, — чтобы молодым композиторам запретили слушать Баха или Бетховена? По какому праву в том же отказывают молодым режиссерам или критикам?»

И тем не менее, несмотря на пример Астрюка, Маля, Мельвиля, Вадима или Варда, превалирует мысль, что фильм нельзя снять до сорока или пятидесяти лет. В 1958 году Франсуа Трюффо отказали в аккредитации на Каннском фестивале из-за резко критического тона его статей в «Ар». Но уже через год он с триумфом получит в том же Канне приз за режиссуру за свой шедевр «400 ударов».

Позднее Анри Ланглуа, говоря о роли Синематеки в формировании «новой волны», вспоминал: «Мне известны люди, приходившие туда каждый вечер, в том числе французские критики, у которых реакция была такой глупой, что я невольно спрашивал себя, что у них в голове и в сердце. В Синематеку приходили смотреть фильмы и общаться. Но если вы баран или слепец, вы можете смотреть что угодно и ничего не почувствуете. Я не люблю людей, которые записывают во время просмотра. Я хотел, чтобы Синематека стала местом, в котором можно было насыщаться кинематографом. Если вы едите и пьете, вы становитесь сильнее. Записывать во время еды глупо. Неужели вы думаете, что великие художники ходят в музеи, чтобы что-то записывать? Нет, они ходят, чтобы насыщаться...»

7

В 1966 году Анри полетел в Японию. Его принимали по-королевски. В кругах деятелей культуры хорошо знали о тех усилиях, которые Ланглуа предпринимал, для того чтобы познакомить французов с японским кинематографом. Все началось с первой после войны поездки в Европу Касико Кавакита и ее мужа. Эти лидеры японских прокатчиков и продюсеров стремились восстановить утраченные контакты. На кинофестивале в Берлине Касико познакомилась с Лоттой Эйснер, и женщины подружились. Спустя два года она получила приглашение на выставку «60 лет кино», организованную Ланглуа.

«Ланглуа высказался, — писала она, — за обмен фильмами. И с ходу предложил 150 французских картин в обмен на столько же японских. Я не знала, как быть, ибо в то время архив Токийской кинотеки составлял 20 копий. Но он говорил так властно, что я подчинилась. Однако попросила немного подождать». Вскоре Касико Кавакита переслала в Париж первую порцию шедевров — пятнадцать картин Одзу и Куросавы, которые Ланглуа представил публике в Педагогическом музее. Опытный Анри сразу догадался об ограниченных возможностях Токийской кинотеки, связанных с тем, что американцы после окончания войны наложили лапу на всю японскую кинопродукцию. В статье, написанной им о Куросаве, Ланглуа призвал синематеки всего мира приложить максимум усилий, дабы помочь японским коллегам обнаружить свои картины и хотя бы частично вернуть в Японию свое кинематографическое достояние.

В этих поисках ведущая роль принадлежала самому Ланглуа. Ему помог работавший в Библиотеке Конгресса США Джей Лейда. По предложению Анри Лейда на год перевелся в Париж, в исследовательское Бюро истории кино (BIRHC), чтобы создать каталоги хроники «Пате» — немецких и советских

Джин Келли вручает Анри Ланглуа почетный приз Американской киноакадемии. 1974

фильмов, собранных во Французской синематеке и других кинохранилищах. Благодаря этой работе, Лейда и обнаружил однажды в фондах Музея современного искусства в Нью-Йорке немецкие и японские ленты. Он сразу же оповестил о своей находке Ланглуа. «Дорогой Анри! Посылаю ошеломляющий список всех немецких фильмов, конфискованных здесь и в Германии американскими властями. А вот сходный список японских картин. Их судьба еще хуже той, что постигла ленты, хранившиеся в период немецкой оккупации во Франции, — тогда вам, слава Богу, удалось спасти американские картины. Единственный способ достать эти японские фильмы — это выйти на японского министра иностранных дел, чтобы он дал приказ своему посольству в Вашингтоне потребовать реституции».

В качестве генсека ФИАФ Ланглуа предпринял все возможные шаги, использовал официальные и неофициальные контакты, которые помогли вернуть культурные сокровища Японии. Фильмы на узкой пленке, правда, оказались смыты, но оригиналы на 35-*мм* пленке были возвращены и позволили превратить Токийскую кинотеку в одну из крупнейших в мире.

Приехав в сентябре 1957 года в Париж, Лейда привез Ланглуа бесценное сокровище — смонтированные на четыре часа две серии фильма Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!» на 16-*мм* пленке под названием «Научный фильм о работе Эйзенштейна над мексиканским фильмом». К большому неудовольствию Лейды, Ланглуа тотчас сделал для себя контратип этой работы. Последовал скандал, который вскоре был замят.

Однажды, когда Лейда спокойно читал в одном из кабинетов Синематеки на первом этаже, туда пулей влетел Ланглуа и быстро прошептал: «Спрячьтесь под стол».

Напуганный Лейда распластался на полу и через мгновение из своего не очень удобного укрытия увидел рядом с ногами Ланглуа прелестные женские ножки. Разговор велся по-английски. Лейде стало ясно, что рядом с Ланглуа находится Луиза Брукс, приехавшая из США по приглашению Ланглуа на ретро-

спективу своих фильмов, завершившуюся показом «Лулу» и пышным приемом. Анри, видимо, хотелось остаться с ней наедине, без свидетелей. Луиза Брукс вошла в жизнь Ланглуа после 1953 года, когда была уже всеми забыта. При входе во дворец «Токио» он повесил огромный портрет актрисы, что вызвало интерес и любопытство публики. В ответ на вопрос, почему он повесил портрет незнакомки, Анри бросил потрясающую фразу: «Гарбо больше не существует, Дитрих не существует. Есть только Луиза Брукс».

В начале 60-х годов имя Бастера Китона было знакомо лишь небольшому числу специалистов. Увидеть его картины было практически невозможно. Однако Ланглуа знал, что есть люди, располагающие частными коллекциями — в надежде, что придет время, когда старые фильмы снова обретут жизнь в кинотеатрах. Одним из таких людей был Раймонд Рауэр, живший в Калифорнии. Потихоньку он стал выпускать на экран ленты уже отчаявшегося Бастера Китона.

В июле 1960 года Китон с женой приехал в Париж, чтобы попытаться показать «Механического генерала». Приехавший позднее Рауэр нашел артиста и его жену в отеле «Георг V». Китон пребывал в угнетенном состоянии. Рауэр предложил вместе пообедать и пригласил присоединиться к ним Марион Мишель[2] и Яна де Вааля из Голландской синематеки.

Во время обеда Бастер молчал. Он привык быть сдержанным в компании иностранцев. Разговор, естественно, шел о кино. И тут Рауэру пришла в голову мысль: «Я никогда не был во Французской синематеке. Вот бы отвезти туда Бастера». В ответ он услышал: «Не стоит этого делать. Это банда жуликов и гангстеров, вы не выйдете оттуда живыми». Это очень яростно произнесла Марион Мишель. «О ком вы говорите?» — спросил Рауэр. «О людях Синематеки: все они ужасны, опасны, невыносимы. Туда не надо ездить».

После ухода Яна де Вааля и Марион Мишель Раймонд Рауэр и Китон переглянулись. «А почему бы нам туда все же не съездить? Сами удостоверимся».

Сев в такси, они отправились в волчье логово. В дверях Синематеки на улице Курсель их встретил человек, немного изъясняющийся по-английски, которого они попросили объявить об их приходе господину Ланглуа.

— Ваши имена?

— Скажите просто, что пришел Бастер Китон.

Человек не скрывал своей подозрительности, и Рауэр слышал, как он говорил по телефону: «Тут какой-то тип выдает себя за Бастера Китона». Через секунду оба американца, стоя во дворе Синематеки, были оглушены чьим-то истошным воплем: «Бастер! Бастер!» Это была Мэри Меерсон. Подбежав к Китону, она расцеловала его и, обняв, едва не подбросила в воздух.

Некоторое время Бастер пребывал в замешательстве. Он не забыл предупреждения Марион Мишель и подумал, что находится в опасности. Продолжая вопить: «Господи, господи! Анри так хотел с вами познакомиться. Идите за мной», — она подталкивала их к лифту. Увидев входящего в его кабинет на четвертом этаже великого Бастера Китона в сопровождении вопящей Мэри, Анри тоже не мог скрыть своего восторга. Бросившись к телефону, он вызвал знакомого фотографа. К ним присоединился Абель Ганс, и вся компания отправилась в парк Монсо, где Бастер Китон устроил своим новым друзьям импровизированный спектакль с сигаретами.

В тот день Анри встретил не только одного из непревзойденных комиков мирового кино, но и — в лице Рауэра — замечательно делового человека, который займется выпуском на экраны Америки классических фильмов немого кино, заинтересуется фильмами Фэрбенкса из коллекции Ланглуа и даже немодным в те годы немецким экспрессионизмом.

В феврале 1962 года Ланглуа наконец осуществил ретроспективу фильмов «человека, который никогда не смеется». Длиннющие очереди заставили организаторов устраивать дополнительные сеансы, и все равно они не сумели удовлетворить всех желающих попасть на просмотры. В день открытия ретроспективы под гром аплодисментов Ланглуа представил публике Китона. Ро-

[2] В то время — секретарь ФИАФ, с которой Ланглуа был в ссоре. — *Прим. переводчика.*

Даррел Ф. Занук, Анри Ланглуа, Отто Преминджер и Глория Свенсон в Голливуде

бер Бенайюн вспоминал: «Я никогда не забуду его появление на сцене. Потрясенный двадцатиминутной овацией, которая возвращала ему чувство гордости после стольких ударов судьбы, он был растерян, неловко переступал своими короткими ножками и неловко кланялся, стоя перед микрофоном. Постепенно овация стихла. Охваченный паникой перед необходимостью как-то оправдать этот восторженный прием, который он сам не мог себе объяснить, Китон спросил глухим голосом: «Есть ли вопросы ко мне?» Драматическая тишина повисла в воздухе. Все молчали. Тогда он нашел в первом ряду зрителя и обратился к нему: «Не угодно ли вам задать мне вопрос?» Этим зрителем волею судьбы оказался я».

Нельзя было найти лучшего собеседника для Китона, чем Робер Бенайюн. Знавший творчество величайшего артиста вдоль и поперек, Бенайюн произнес несколько точных фраз, заставивших Китона, как и в его фильмах, замереть в позе неподвижной статуи перед восторженным залом.

8

Обстоятельства, при которых произошел разрыв Французской синематеки с ФИАФ, так и остались до конца непроясненными. Возможно, было задето чье-то честолюбие. Многие приписывали вину за конфликт вздорности, капризам Ланглуа. В действительности все было куда сложнее.

Фоном была склонность Ланглуа к пиратству. Доверие, которое оказывали ему те, кто предоставлял свои фильмы, обеспечило успех Синематеке.

По словам Раймонда Рауэра, даже директор Нью-Йоркского музея современного искусства Ричард Гриффит не был вне подозрений. Вскоре после того как Анри порвал с ФИАФ, Ричард Гриффит в качестве частного советника телепрограммы «Прошу тишины» заключил соглашение с американским телевидением о предоставлении некоторого числа фильмов из коллекции музея. При этом, как говорили, он получил взятку. В 1960 году был суд, и Гриффита уволили. Когда один из продюсеров передачи был обвинен в незаконном использовании музейных фондов, он все свалил на Гриффита. Тот с горя запил и однажды, прогуливаясь пьяным где-то на деревенской дороге, был сбит машиной. Как раз накануне того дня, когда должен был давать показания...

3 августа 1967 года Ланглуа писал Джеймсу Карду: «Совершенно очевидно, что Гриффит был готов на компромиссы с торговцами, к тому же имели место тайные утечки копий. А такое невозможно без соучастников. Лично мне удалось узнать некоторые вещи только потому, что всем были известны мои плохие отношения с музеем — у меня с ним не было официальных контактов. Поэтому говорили, что я был заинтересован в использовании этого тайного источника, этого фонда, которым пользовались коллекционеры. События действи-

тельно подтвердили наличие тайного фонда фильмов и необходимость уничтожить его любой ценой. Мой инстинкт меня не обманывает, и поэтому я сожалею, что расследование не было доведено до конца. Успех позволил бы выйти на тех, кто заправлял черным рынком. Но уволенным оказался один лишь Гриффит».

Такая позиция Ланглуа по отношению к расправе над Гриффитом еще более осложнила его конфликт с коллегами по ФИАФ. Тогдашний вице-президент Федерации Линдгрен был и без того на ножах с Ланглуа, которого считал пиратом. Анри, в свою очередь, не забыл историю с уничтожением одолженного ему фильма, который был прокомпостирован, как билет в метро. На конгрессе в Вансе в 1953 году Линдгрен с гордостью говорил о проекте создания единого каталога всех синематек мира. Ланглуа настаивал на том, что куда более срочным является спасение фильмов. Пожар на улице Курсель за два месяца до этого конгресса поставил Синематеку в деликатное положение. Всегда готовый к бою, Ланглуа бросился в него с пылом Дон Кихота. Его ошибка, как считали коллеги, заключалась в том, что, защищая Гриффита, он стал нападать на хранителя Королевской библиотеки в Брюсселе Жака Леду. Леду связался с «Уорнер» для покупки ряда фильмов, оповестив компанию, где, в каком фонде ему удалось их обнаружить. Не имея понятия об их существовании в казематах Рочестера, «Уорнер» потребовала их возврата. Разразился скандал. Затем Леду сделал еще один неверный шаг. Чтобы заполучить некоторые копии, он связался напрямую с ЮНЕСКО, хотя ни одна иностранная синематека не имела права действовать в другой стране без посредничества национальной Синематеки.

Собрав все эти обвинения, Ланглуа прямо на открытии в сентябре 1959 года в Стокгольме очередного конгресса ФИАФ выпустил когти. Леду заявил о своей невиновности. Ланглуа после своего переизбрания на пост генсека и избрания Леду в руководящий комитет ФИАФ в ярости покинул зал заседаний, объявив, что не сможет работать с таким человеком. Ежи Теплиц, председательствовавший на заседании, не уговаривал Анри вернуться. «Я намерен отделаться от Ланглуа», — заявил он Джеймсу Карду, директору хранилища «Истмен». Анри не может поверить в предательство Теплица, много лет, будучи генсеком, он бился за то, чтобы Теплиц остался президентом ФИАФ, он всячески старался сохранить баланс сил между Востоком и Западом, особенно в разгар «холодной войны».

Когда в качестве генсека Федерации он уволил своего секретаря Марион Мишель, посчитав, что она предала его, и заявив в письме от 5 декабря 1959 года, что не может с ней работать, это произвело впечатление разорвавшейся бомбы. 16 января 1960 года в Париже в помещении Синематеки собрался исполнительный комитет ФИАФ. Обсуждался вопрос о правомочности действий генсека в отношении Марион Мишель. Президент Теплиц предложил вернуть ее на работу. Семью голосами против трех при одном воздержавшемся это предложение было принято. Началась война.

Это был драматический момент в истории Синематеки.

Считая решения конгрессов ФИАФ в Амстердаме и Будапеште незаконными, Ланглуа предупредил Теплица, что выходит из Федерации, устав которой руководство игнорирует. Следовательно, бюро ФИАФ не сможет больше находиться на территории Франции.

На римском конгрессе 1962 года из ФИАФ, кроме Французской синематеки, вышли еще несколько киноархивов, и неутомимый Ланглуа решил учредить Международный союз музеев кино. Но дальше составления устава (чем Анри так любил заниматься) дело не сдвинулось.

Член руководства ФИАФ Франсуаза Жобер вспоминает о тех трудных годах: «Вы можете находить любые объяснения разрыва Анри с ФИАФ, но, я думаю, все дело в том, что ФИАФ была детищем Ланглуа. За двадцать с лишним лет ребенок вырос и достиг совершеннолетия. Синематеки стали самостоятельными и не захотели больше слушать папу. Вырастая, дети отдаляются от родителей. Папа посчитал их неблагодарными и дерзкими детьми».

Вероятно, в Стокгольме, борясь с мельницами, Ланглуа ошибся: он увидел врагов среди тех, кто ими не был. Но он не признавал полумер. Если бы у него вообще не было врагов, он бы их выдумал. Он не мог допустить, чтобы

Акира Куросава и Мэри Меерсон накануне парижской премьеры фильма «Тень воина»

отрицали его роль — роль вождя. Не раздумывая, как натура цельная, он рискнул уничтожить свое прошлое в ФИАФ и вместе с этим — свой образ отца-основателя.

Когда Франсуаза Жобер на похоронах Анри в 1977 году встретила Жака Леду, она была тронута горем человека, чье избрание стало поводом для разрыва Ланглуа с ФИАФ. Приблизившись к ней, Леду прошептал: «Он был нашим отцом, и это главное».

9

Анри Ланглуа написал однажды по поводу своего увольнения: «Это была очень странная история, словно я присутствовал на своих похоронах. Представьте, что на ваши похороны собралось много народу, чтобы проводить на кладбище. Среди них одни вас любят, другие ненавидят. Я никогда не думал, что меня любят столько людей. Некоторые меня не знали, но ценили то, что я делал. Я всегда отказывался говорить о «деле Ланглуа». Это было бы слишком просто. Достаточно прочитать газеты. При жизни я не хочу касаться этого сюжета. Только после смерти. Тогда, если понадобится, я вернусь, как призрак, и заговорю».

Франсуа Трюффо уже начал съемки «Украденных поцелуев», когда отправился 9 февраля 1968 года на заседание правления Синематеки. Он пришел пораньше и встретился с Анри в ближайшем кафе. Трюффо вспоминал: «Я заметил на рукаве его пиджака пятно краски. Позднее в зале заседания я видел его перед аудиторией, состоявшей из чиновников, которые никогда прежде его не видели. По одним их взглядам я понимал, о чем они думают: «Не станете же вы утверждать, что это Анри Ланглуа, человек, которого мы субсидировали столько лет!»

Как всякое заседание, чьи решения известны заранее, оно проходило с соблюдением всех ритуалов вежливости. Открыл заседание старейшина Александр Каменка. Потом начались выборы. В качестве нового секретаря правления бюро Пьер Муано напомнил, что в повестке дня — избрание двух директоров Синематеки. На пост художественного и технического директора есть следующие кандидаты: Анри Ланглуа и Пьер Барбен, а на пост административного директора — Леонс Кальви и Раймон Майе.

Личный представитель Андре Мальро, министра культуры, сообщил, что министр рекомендует на пост художественного директора Барбена, а технического — Майе. Он поспешил заверить, что министр отдает себе отчет в необходимости сотрудничества с Анри Ланглуа, его обязанности, мол, будут определены в дальнейшем.

Взяв слово, Анри уточняет, что выборы — это принципиальное дело, речь идет не о конкретных людях, а о стратегии, о задачах, стоящих перед Синематекой. Он решительно выдвигает свою кандидатуру, ибо считает Барбена некомпетентным. Слово берет Франсуа Трюффо, чтобы поддержать Ланглуа. Начинается долгая дискуссия. Франсуа Трюффо, как и некоторые другие, отказывается принимать в ней участие и демонстративно покидает зал заседаний. В правлении двадцать четыре члена. Абсолютное большинство — тринадцать. Барбена избирают двенадцатью голосами, при одиннадцати воздержавшихся и одном пустом бюллетене. То есть настоящего большинства у Барбена нет. Он избран из-за воздержавшихся. Ланглуа под занавес выражает сожаление, что делами Синематеки будут ведать некомпетентные люди.

Уже на другой день, 10 февраля 1968 года, началась битва людей, занявших разные позиции. Анри Шапье пишет в газете «Комба»: «Скандал в Синематеке: отвратительное увольнение Анри Ланглуа» — и призывает выступить в его защиту. Этот призыв нашел широкий отклик. Шестьдесят режиссеров приняли решение запретить показ своих картин в Синематеке. Под этим подписались и зарубежные мэтры. Дело быстро приняло политический характер. Национальная федерация зрелищ выступила с коммюнике: «Увольнение Ланглуа отражает желание французских властей взять в свои руки управление культурой, контролировать деятельность тех, кто создает произведения искусства и доводит их до публики».

К 18 часам 10 февраля на улице Ульм собрались две-три сотни режиссеров, критиков, киноманов. Еще не представляя себе, как они должны действовать дальше, Жан-Люк Годар провозгласил: «Правительство презирает творцов. К Ланглуа хотят приставить полицейского!» «Это будет тотальная война, — подхватил Шаброль. — Мы уверены, что выиграем ее».

Движение принимает характер бунта. Барбен предлагает организовать дебаты в рамках телепередачи «Кино». Андре Мальро закрывает программу: он слишком боится дискуссий. На телевидении по указанию властей вообще будут очень мало говорить об этом деле.

Мальро в ярости: в самый напряженный для деголлевского государства момент Синематека оказалась в эпицентре яростного сопротивления правительству, «дело Ланглуа» стало паролем в борьбе за свободу. Мир перевернулся с ног на голову.

Но где находится сам Ланглуа? Он прячется, решив не делать никаких заявлений. Решение дезориентирует противника. Позиция над схваткой позволяет Анри выжидать, чтобы высказаться в последний момент.

В Синематеке работала секретарша, которая заявила всем, что возвращение Анри невозможно. «Оккупанты» — так назвали новое руководство Синематеки — решили, что она не принадлежит к лагерю непримиримых и, в отличие от других старых сотрудников, не внушает подозрений. Но именно эта секретарша и была тайным агентом Ланглуа. Каждый день она, не называя себя, звонила Ланглуа и сообщала обо всех документах, заседаниях и прочем, что могло быть ему интересно. Во время обеденного перерыва она вручала бумаги на станции метро «Курсель» молодому человеку, который служил связным. Сделав ксерокопию, он их тотчас отдавал, и верная секретарша незаметно возвращала все на место.

20 февраля по призыву Франсуазы Розе, Жана Маре и Рене Аллио четыреста демонстрантов вторглись в помещение Синематеки на улице Курсель. Это студенты всех кино- и театральных школ и даже труппа театра из Обервиля. Они продержатся там до появления полиции, получившей приказ не проявлять грубости. Участники демонстрации не прочь были сделать выволочку Барбену, но пробежали мимо него по лестнице: никто не знал в лицо нового главу Синематеки!

24 февраля Мальро решил перейти к контратаке. Ему предстояло ответить на запросы многих членов парламента и в первую очередь Миттерана. В опубликованном в «Журналь оффисьель» открытом письме Мальро говорил об усилиях правительства, о вкладе Министерства культуры в развитие Синематеки. С 1949 по 1958 год Синематека имела скромный зал на улице Ульм, склады в крепости Буа д'Арси и субсидию в размере 3 тысяч 400 старых франков,

Анри Ланглуа

которые получила в течение четырнадцати лет. После 1959 года и создания Министерства культуры ее запасы увеличились на 50 процентов, государство построило зал в Шайо и начало строительство ультрасовременных складов, на что истрачено 20 миллионов франков. Министр писал, что «хотя нельзя сбросить со счетов деятельность Анри Ланглуа, благодаря усилиям которого и была создана Синематека, тем не менее она уже давно не является частным заведением».

Во второй части своего открытого письма министр вспомнил все «прегрешения» Ланглуа. С одной стороны, «неясность с юридическими основаниями для приобретения тех или иных картин», находящихся в Синематеке, отказ Ланглуа «давать отчет правительству» о работе архива, с другой — требования о предоставлении Синематеке эксклюзивных условий, каких не было ни у одного учреждения культуры. И, наконец, упрек в том, что копии на складе в Буа д'Арси находятся в жалком состоянии, что начиная с 1963 года Синематека напечатала только 1500 новых копий. Свое письмо Мальро закончил фразой, получившей хождение в кинокругах: «Ланглуа хорошо делает то, что любит, и плохо то, что не любит».

Это публичная отповедь Ланглуа вызвала бурную реакцию. Анри Жансон в

«Синемонд» в статье под заголовком «Убитый поэт» писал: «В Париже режиссеры, которые не могли представить себя вместе, вышли одной колонной на улицу с протестом против чудовищного акта — изгнания Ланглуа. Свершилось чудо священного согласия...» Протесты поступали со всего света. Учреждается Комитет защиты Синематеки, почетным председателем которого становится Жан Ренуар. Тем временем за кулисами событий идет поиск выхода из конфликта, который угрожает авторитету властей. Столкнувшись с солидарностью широких масс общественности, Мальро и Национальный киноцентр решают начать переговоры...

Наступило 18 марта. На авеню Ош выстроились национальные гвардейцы, вооруженные карабинами. Трюффо, Шаброль, Карне, Тиссо, Лезаффр, Каст, Валькроз, Лелуш, Фрей, Лео и другие известные и неизвестные кинематографисты блокированы около метро «Курсель» жандармами в касках. Толпа демонстрантов останавливает движение по улице Курсель, начинается митинг, и Жан-Пьер Лео оглашает резолюцию Комитета защиты Синематеки. В ней говорится: «Нам не хватает Синематеки! Нельзя терпеть покушение на культуру! Верните Ланглуа! Верните нам Синематеку, достойную так называться! Правительство рассчитывало сохранить в тайне свой подлый удар. Не удалось. Сегодня оно маневрирует, надеясь на перемирие. Барбен по-прежнему на своем месте. Каждый прошедший день грозит катастрофой. Синематеки с Барбеном никогда не бывать!»

Манифестанты разошлись по домам только в 9 часов вечера после выступления Трюффо, который призвал сохранять бдительность вплоть до 22 апреля, когда соберутся 780 членов Чрезвычайной ассамблеи.

Франсуа Жиру в газете «Экспресс» от 31 марта анализировал создавшееся положение: «Сложилась парадоксальная ситуация: «левая» молодежь добивается того, чтобы вырвать у государства Синематеку и превратить ее в частное заведение. Проблема затрагивает сами основы субсидирования культуры. Каким бы ни было правительство — левым или правым, — перед ним встанет все тот же вопрос: можно ли совместить плодотворную деятельность учреждения или целой отрасли с подчиненностью этой отрасли бюрократии, чиновникам, государству?

Ответ «нет» звучит во всех странах при любом режиме. Ни одно творение духа не может состояться без свободы, включая свободу обманывать».

Чтобы подогреть энтузиазм прессы и публики, Франсуа Трюффо решил провести пресс-конференцию на Елисейских полях. Председательствовать на ней он попросил Анри-Жоржа Клузо. Назавтра Клузо сообщил Трюффо об отказе директора салона, с которым была договоренность о помещении: к нему пожаловали полицейские, заявившие, что если он предоставит зал молодым психам, они перебьют ему окна.

Но пресс-конференция все же состоялась 18 апреля. И Клузо рассказал о том, как власти пытались ее сорвать. Газета «Орор» на следующий день сообщила о присутствии на пресс-конференции таких известных людей, как Робер Брессон, Карне, Трюффо, Годар, Рене, Лелуш, Риветт, Дониоль-Валькроз. Ведя остроумный диалог, Трюффо и Клузо подвели итоги шестидесяти девяти дней сопротивления, подчеркнув, что хотя вопрос о возвращении Ланглуа кажется решенным, акция продолжается.

«Если Анри Ланглуа не будет возвращен на свой пост 22 апреля, мы усилим нашу борьбу и воспользуемся Каннским фестивалем, чтобы привлечь внимание кинематографистов других стран. Но если он будет возвращен, Комитет защиты поможет деятельности новой Синематеки, предупреждая новые наскоки на нее, и изучит реформу музея с целью добиться лучшей сохранности фильмов», — сказал Франсуа Трюффо.

22 апреля в конце дня сотни членов Синематеки проходят по авеню Йена в зал «Ар э Метье». На тротуаре полицейские группами по четыре человека мешают тем, кто пытается прорваться в помещение. Среди пришедших — награжденные орденами Почетного легиона академики, композиторы, режиссеры, представители американского кинобизнеса и другие.

Зачем потребовалась такая мобилизация сил порядка, когда дело было уже решено?

Внутри зала атмосфера была накалена до предела. После ряда выступлений единогласно принимается резолюция: «Соглашение между властями и Синематекой определит на будущее их взаимные обязательства. Синематека будет иметь полное право принимать все необходимые меры для хранения, реставрации, печати и использования копий, а также для проведения исследовательских работ».

Права! Свобода! В этот самый момент, впервые после начала конфликта, счастливый Анри Ланглуа вышел на трибуну, чтобы произнести свою первую речь. «Мы заплатили за эту свободу, — сказал он, — потерей субсидий. Но зато обрели единство и право действовать так, как считаем нужным».

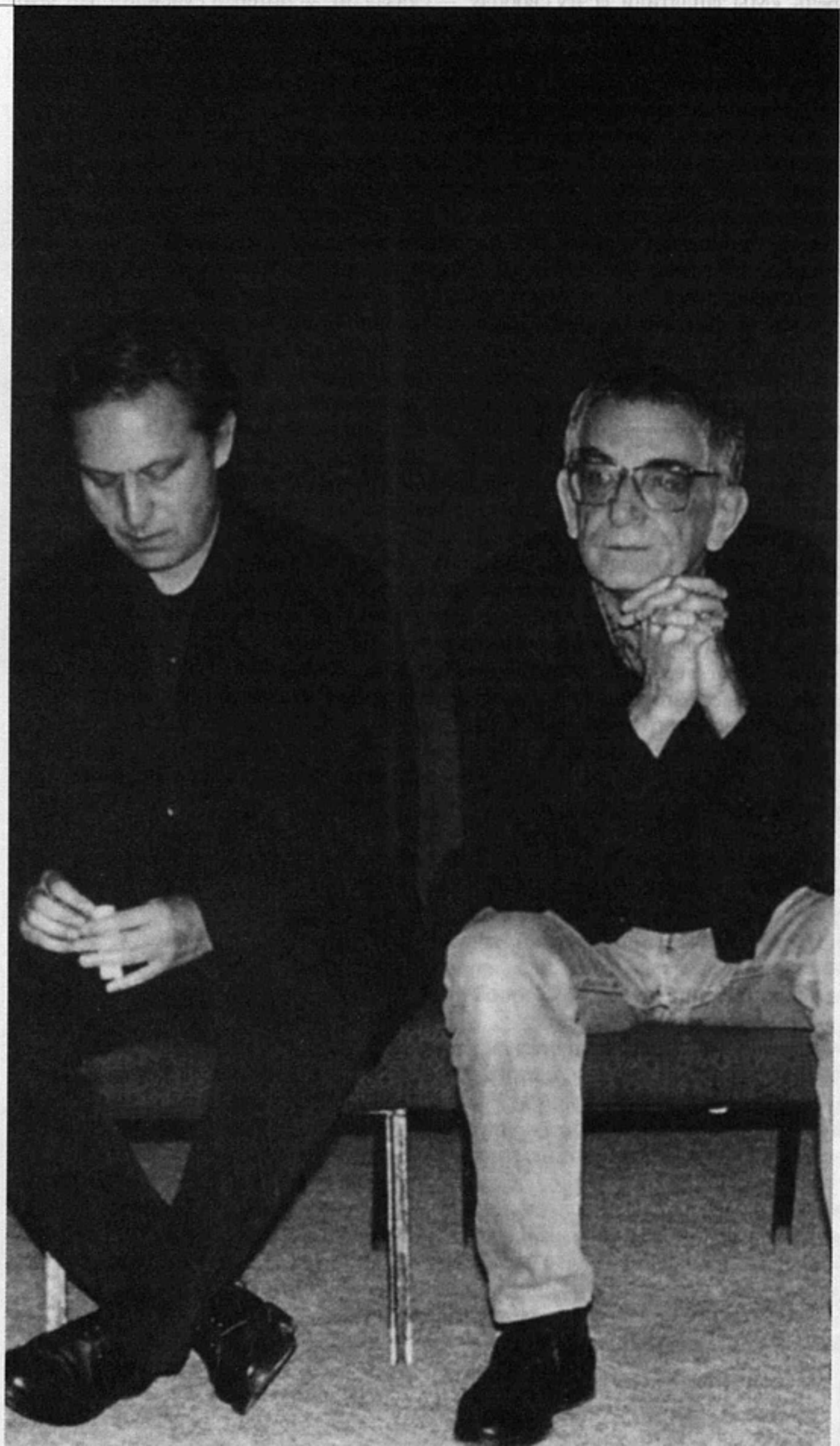
Собравшийся совет выбрал новое бюро: президентом стал Юбер де Виллез, вице-президентами — Жан Руш и Франсуа Трюффо, Анри Ланглуа был избран генеральным секретарем правления Синематеки.

Два дня спустя вместе с судебным исполнителем, который открыл ему парадный подъезд дома 82 по улице Курсель, Анри вошел в свой кабинет и обнаружил на рабочем столе большую коробку из-под пленки. В ней была связка ключей — все шестьдесят восемь — от комнат, от ящиков и шкафов, от лабораторий, от склада и подвала. Два килограмма ключей — и никакой записки. Так пришло к развязке «дело Ланглуа». Каждый вернулся к своим занятиям. Мальро отправился в Гренобль для участия в торжествах, посвященных юбилею Стендаля. Какой-то аноним, один из членов Комитета защиты Синематеки, послал ему телеграмму:

Едва придя в себя вынужден выразить протест против увольнения Анри Ланглуа и запретить впредь до нового распоряжения: 1) показ в Синематеке картин снятых по моим произведениям 2) упоминание министром моего имени и цитирование в своих речах. Стендаль.

Зал на улице Ульм был вновь открыт 2 мая 1968 года. Появление Ланглуа было встречено овацией. Показав на Франсуа Трюффо, Анри сказал: «Вот человек, который спас Синематеку! — И продолжил: — Будь жив Эйзенштейн, ваши демонстрации позволили бы ему снять картину, ибо сначала на лестнице дворца Шайо вы разыграли «Броненосец «Потемкин», а потом на улице Курсель — «Октябрь». Мы живем в скверное время, кино грозит опасность уничтожения, если мы его оставим в руках бюрократов... Уличные демонстрации принесли свои плоды. А сейчас, с разрешения Чарли Чаплина, вы увидите полную версию «Малыша», «Загородную прогулку» Ренуара и «Свадебный марш» Штрогейма. Слово кинематографу!»

Перевод с французского Александра Брагинского



Кшиштоф Песевич,
Кшиштоф
Кесьлёвский

КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ, КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ

Рай

Когда в 1993 году в Париже я предложил Кшиштофу Кесьлёвскому начать работу над новым циклом из трех фильмов, то, разумеется, догадывался, что сначала он рассмеется и махнет рукой. Ему просто надо дать освоиться с новой идеей. Так бывало всегда.

В 1994-м мы связались с двумя серьезными европейскими продюсерами и тогда же приняли первые решения. Весной 1995 года на Мазурах родились первые фразы киноновеллы «Рай». Уже 9 июля мы представили ее одному из потенциальных продюсеров фильма. Мы с Кшиштофом расстались на каникулы. В начале августа я навестил его — надо было спланировать работу над второй новеллой, которую мы собирались писать осенью. 22 августа мне сообщили, что у Кшиштофа обширный инфаркт. Я сел в машину и прямо с моря приехал в маленькую больницу в Щитно. Все пошло кувырком. 13 марта 1996 года Кшиштоф умер. Всему конец.

Я спрашивал себя, продолжать ли работу. Решение было принято быстро — пока есть силы, я буду описывать действительность языком образов. Пока могу, буду стремиться — с большим или меньшим успехом — использовать весь тот чудесный опыт, который я получил за более чем десять лет работы с Кшиштофом. Но мир его фильмов, язык его образов — это уже законченный фрагмент великого современного кино. Конечно, можно пытаться работать в стиле Кшиштофа Кесьлёвского, с его честностью, но подражать ему нельзя. Из этого просто ничего не получится.

Итак, «Ад» и «Чистилище» я писал уже сам. Должен выразить большую благодарность Агнешке Липец-Врублевской за желание сотрудничать со мной в этот трудный момент. Это была плодотворная встреча.

Когда мы с Кшиштофом Кесьлёвским обсуждали идею создания трех новелл, сценариев и будущих фильмов, то исходили из того, что понятия, издавна сопутствующие нашей цивилизации, должны иметь свои аллюзии и в современном мире.

Как часто нам встречаются люди светлые — излучающие

Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz. «Raj». Warszawa, Skorpion, 1999.

доброжелательность и открытость, остающиеся такими даже в самых трудных жизненных ситуациях. Люди, которые самой своей позицией заставляют нас стремиться стать ближе друг другу. Более того — они дают нам ощущение смысла.

Но столь же часто мы видим и фигуры, для которых зло — способ сосуществования с другими, а постоянная борьба — средство достижения успеха. Это люди разъединяющие, всех распихивающие, шумливые.

И есть еще большая группа людей, в которых заключено отчаяние — в значительной степени из-за конфликта с собственной совестью. Это отчаяние человека, пытающегося остановить лавину зла, которое он сам и накликал в момент затмения. Кто знает, не такие ли люди — истинное свидетельство того, что совесть существует?

Такие мысли и чувства лежали в основе попытки проиллюстрировать движущимися картинами три понятия — Рай, Ад, Чистилище.

У читателя в руках редко теперь используемый досценарный жанр — киноновелла. Мне, однако, кажется, что эта форма — я унаследовал ее от «школы Кесьлёвского» — отнюдь не бесполезный шаг на пути к созданию сценария, а затем и фильма. Я, правда, не был уверен, стоит ли публиковать эти новеллы, ведь я никогда не считал и не считаю себя писателем.

Для меня это лишь начало создания кино, полуфабрикат, который должен вдохновить воображение режиссера. Но, быть может, правы были издатели, убежденные в том, что новеллы нужно опубликовать до их экранизации...

Кшиштоф Песевич

Палио — августовские бега в тосканской Сиене. Развевающиеся на фоне собора и Палаццо Пубблико цветные флажки. Мчащиеся лошади. Оглушительное пение. На маленькой улочке, отходящей от площади, видна телефонная будка.

Регина — ей двадцать восемь лет — нажимает кнопки телефона. Она нервничает.

— Филипина! Филипина! — кричит она в трубку. — Не делай этого, слышишь? Не делай, пожалуйста! Ну пожалуйста! — Помолчав, она продолжает еще громче: — Алло! Алло! Филипина, не клади трубку! Филипина!

Потеряв надежду, она вешает трубку. Закрывает лицо руками. Видно, что она дрожит, плачет. Медленно сползает вниз по стеклу телефонной будки и, опустившись на пол, затихает.

Филипина сидит на тахте, глядя на телефон. Ей еще нет тридцати, у нее короткая стрижка, свитер чуть свободнее, чем надо, мягкое, спокойное лицо. Позади за окном простирается пейзаж большого города (возможно, Турина).

Филипина тщательно, сверяясь со своими часами, устанавливает время на каком-то электронном приборе и нажимает кнопку. Прибор принимается отмерять время. У Филипины есть тридцать минут. Движения девушки очень осторожны, но когда она освобождает маленький рюкзачок от своих вещей, чтобы засунуть туда прибор, то делает это так энергично, что едва его не роня-

ет. Испугавшись, ловит его у самого пола и облегченно вздыхает. Комкает несколько заранее приготовленных листков бумаги, кладет их в карман и выходит.

Автобус останавливается в центре города у тротуара. Водитель вывешивает табличку «авария», и все пассажиры выходят.

Филипина выбирается из толпы. Оглядывается. Быстро бежит, задевая прохожих. Едва не попадает под завывающий на высоких оборотах мотоцикл. Отскочив в сторону, толкает полицейского.

— Слишком торопитесь, — говорит тот.

Несмотря на спешку, Филипине неудобно убежать вот так сразу.

— Кто? — спрашивает она.

— Все. И вы тоже, — отвечает полицейский и улыбается.

Филипина делает несколько шагов и снова бросается бегом. Влетает в шикарный высотный дом. Мгновение колеблется, не сесть ли в лифт, но увидев, что он занят, бежит на четвертый этаж по лестнице. Девушка уже собирается открыть дверь, на которой висит медная табличка с названием одной известной компьютерной фирмы, но тут ее взгляд падает на часы. В панике она отпускает дверную ручку и ищет в длинном коридоре туалет. Вбежав туда, закрывает дверь и достает из рюкзака прибор. Осталась минута и... Таймер отмеряет секунды. Филипина выключает его и вздыхает с облегчением. Снова устанавливает стрелки — на этот раз она оставляет себе пять минут. Нажимает кнопку.

К высотному зданию подъезжает машина. Из нее выходит отец с двумя девочками — двенадцати и четырех лет. Он закрывает машину и ждет, пока младшая полюбуется высоткой.

— Мы на лифте поедем? — спрашивает она.

— На самый верх, — улыбается отец.

Филипина открывает дверь с медной табличкой. Входит в просторную приемную. Секретарша интересуется, к кому она. Филипина якобы договаривалась о встрече с шефом.

— Шеф занят, — сообщает красотка секретарша. — А вы по какому делу?

— По эротическому, — отвечает Филипина.

Несколько удивленная, секретарша идет в кабинет. Прежде чем за ней закрывается дверь, Филипина успевает взглянуть на мужчину, сидящего за столом, — чуть за тридцать, худой, в очках, волосы ежиком. Девушка быстро снимает рюкзак, вынимает прибор и кладет его в мусорную корзинку возле кабинета. Достает из кармана скомканную бумагу и бросает туда же — для маскировки.

Мужчина и две его дочки ждут в холле у лифтов. Оба лифта заняты — табло показывает, на каком они сейчас этаже. Один начинает спускаться.

— Двадцать первый, двадцатый, девятнадцатый, остановился. Двадцатый, двадцать первый... — считает младшая.

— Нажми, — отец указывает ей на кнопку лифта.

Девочка нажимает кнопку и снова принимается считать этажи.

Филипина выбегает из приемной и мчится вниз по лестнице. В холле пролетает мимо девочек с отцом — младшая сообщает, что лифт уже на пятнадцатом этаже и спускается. Опираясь на палку, к ним подходит пожилая женщина.

Филипина выскакивает из здания и бежит вперед. Смотрит на часы. Входит в телефонную будку, набирает номер. Услышав «алло» секретарши, с которой только что разговаривала, произносит:

— Кто-то пытается открыть вашу машину. Снизу звонили, идите скорее!

Повесив трубку, она тут же снова ее снимает, чтобы позвонить еще раз, не опуская вторую монетку.

— Полиция, — раздается на другом конце провода.

— Я вам уже несколько раз звонила, — говорит Филипина. — Вы ничего не

сделали, так что теперь через... — Филипина снова смотрит на часы. — Через десять секунд офис человека, о котором я вам твержу уже несколько месяцев, взлетит на воздух вместе с ним.

— Кто говорит? — слышит она взволнованный голос.

— Филипина, — отвечает Филипина.

Она кладет трубку и, отвернувшись, смотрит на здание.

Раздается мощный взрыв. В окнах на четвертом этаже виден столб пламени и густой дым, на соседних этажах вылетают оконные стекла. Все это длится какую-то секунду.

Филипина отворачивается и прячет лицо в ладонях.

Среди дыма, грохота, пламени мы видим лифт, камнем летящий вниз. Крик ужаса — и лифт со всей силы ударяется о бетонный пол, из которого торчат железные конструкции. Пыль...

На рассвете Филипину будит треск выламываемой двери. В квартиру врываются несколько мужчин в камуфляже. У них пистолеты, короткие автоматы, фонарики, и они моментально занимают квартиру, высаживая двери в ванную, кухню и комнаты.

Филипина в одной майке садится на кровати — у ее висков уже два пистолета.

— Не двигаться, — предупреждают девушку. — Ты арестована.

Они зажигают свет. Филипина хочет одеться. Пожалуйста, но в их присутствии.

Филипина надевает трусики, тянется к дверце шкафа.

— Нет, — ударом приклада мужчина останавливает ее руку. — Что тебе?

— Джинсы, — отвечает Филипина, и он одну за другой достает из шкафа нужные ей вещи.

Филипу лет двадцать, у него очень юное лицо. Он надевает полицейскую форму, явно впервые. Отец помогает завязать галстук и с гордостью смотрит на сына.

— Сними это дерьмо, — показывает он на часы.

Филип снимает с запястья цветной «Свотч». Отец идет в свою комнату и через минуту возвращается с изящной золотой «Омегой».

— Им двадцать один год, — сообщает он сыну. — Я завел их, когда ты родился — а погляди-ка... — он демонстрирует, как точно — секунда в секунду — идут часы.

Филип с благоговением застегивает совсем новый ремешок. Отец отступает на несколько шагов и оглядывает сына.

— Повернись, — просит он.

Филип поворачивается и мгновение стоит неподвижно — чуть слишком высокий и чуть слишком худой в этой первый раз надетой настоящей форме. Отец улыбается и тихонько, сам себе, говорит:

— Хорошо.

Решетка с лязгом открывается, и Филипина оборачивается. Она стоит у окна.

— На допрос! — охранник орет совершенно зря, потому что девушка и так уже идет к открытой массивной двери камеры.

В коридоре дежурят еще несколько вооруженных охранников. Тот, который пришел за Филипиной, звонко защелкивает на ее запястьях наручники.

Помещение, в котором следователь допрашивает Филипину, старое, как и все здание. Потертая мебель — и тут же современная техника. Включены магнитофоны. Перед следователем кипа документов, несколько мужчин в форме ходят туда-сюда по кабинету. Следователь спрашивает имя, фамилию, возраст, место рождения, адрес. Филипина отвечает бесстрастно, словно заполняя анкету. На вопрос о профессии реагирует так же механически: «Учительница». И только когда ее спрашивают, замужем ли она, отвечает не сразу:

— Не знаю.

Следователю, однако, нужно знать точно. Филипина задумывается.

— Мы как раз разводились... Это было почти десять лет назад... Муж умер как раз в это время, — говорит она.

— Суд вынес решение о разводе? — спрашивает следователь.

— Не успел.

— Тогда вы вдова, — разрешает ее сомнения следователь и говорит ведущему протокол: — Вдова.

Только теперь мы видим, что протокол пишет Филип. Он кивает и вписывает нужное слово.

— Вы обвиняетесь во взрыве бомбы в нежилом здании, который привел к гибели четырех человек, — зачитывает следователь по своим бумагам официальную формулировку.

Филипина кривит губы.

— Четырех? — переспрашивает она.

— Вследствие взрыва в здании оборвался лифт. В нем находились четыре человека. Отец с двумя дочерьми и неопознанная шестидесятилетняя женщина. Три человека погибли на месте, младшая девочка умерла ночью в больнице, — читает следователь по протоколу.

Филипина резко отворачивается к окну. Филип пишет и, машинально повернув голову, видит лицо девушки. На глаза Филипины наворачиваются слезы, они медленно текут по щекам. Филипина закрывает лицо и плачет уже в голос. Филип записал показания и смотрит на нее, такую беспомощную, как она всхлипывает, спрятав лицо в ладонях. Юноша встает, подходит к столу. Наливает в стакан воды и протягивает Филипине. Она, не глядя, хватает и жадно пьет.

— Вам нечем заняться? — жестко спрашивает следователь, и Филип возвращается за свой столик.

Филипина успокаивается, и до нее вдруг доходит весь смысл услышанного.

— А еще в чем? — спрашивает она. — Еще меня в чем обвиняют?

— В принадлежности к террористической организации, в покушении на жизнь владельца фирмы, — сухо сообщает ей следователь.

Филипина прерывает его:

— А погибли только эти четыре человека? — откровенно спрашивает она.

— Да, четыре. В офисе, куда вы подложили бомбу, ничего не случилось. Владельца воздушный поток отбросил к стене — у него сломана рука. Секретарша вышла перед самым взрывом, — отвечает следователь.

Над столом склоняется один из расхаживавших по комнате мужчин.

— К какой организации ты принадлежишь?! — спрашивает он громко, почти переходя на крик. — От кого получила оборудование? Откуда взяла бомбу? Где прошла обучение? Кто конкретно — имя, фамилия, адрес, кличка — дает тебе задания? Кто?! — мужчина орет уже прямо в лицо Филипине.

Филипина отшатывается от его крика.

— Никто, — тихо отвечает она.

К столу наклоняется второй мужчина.

— Кто твой муж? — спрашивает он.

— Он умер.

— Кем он был?

— Студент, — отвечает Филипина.

— От чего он умер? — мужчина говорит тихо, но твердо.

Филипина молчит.

— От чего? — шепчет мужчина.

— Передозировка, — так же тихо отвечает Филипина.

— К какой партии он принадлежал? К левакам?

Филипина пожимает плечами — она не знает.

— У кого брал наркотики?

— У однокурсника, — устало отвечает Филипина.

— Фамилия?

— Вы же знаете, — говорит она. — Я вам два года звонила по его поводу.

Следователь заинтересовался этой информацией.

— Все телефонные разговоры записываются. Мы проверим, — обращается он к присутствующим.

Первый полицейский снова подходит к Филипине. На этот раз он не кричит:

— Что ты преподаешь?

Филипина отвечает с трудом, тихо:

— Математику.

— Где?

— В школе имени Аполлинера.

Филип снова поднимает глаза от своего протокола. Рассматривает Филипину.

— В каком классе? — спрашивает мужчина.

Филипина, прикрыв глаза, наклоняется к нему.

— В каком классе ты преподаешь? — голос звучит по-прежнему спокойно.

Филипина не отвечает.

— В каком классе? — повторяет он.

Филип вскакивает со стула.

— Господин следователь, — говорит юноша, — она в обмороке.

Мужчина отстраняется, и Филипина без чувств сползает на пол. Полицейский хватает стакан и выплескивает остатки воды ей в лицо. Филипина не реагирует. Следователь набирает номер и раздраженно бросает трубку.

— Болтают. — И, обращаясь к стоящему над девушкой Филипу: — Беги за врачом.

Филип неуклюже бежит по коридору, потом по лестнице, задевает полицейских, ведущих арестованного. Открывает дверь кабинета.

— Она потеряла сознание! — кричит он.

Врач, продолжая улыбаться и не отрывая от уха телефонную трубку, спрашивает:

— Кто?

— Женщина, — объясняет Филип. — В комнате для допросов. Арестованная.

Филип пропускает врача вперед. Тот легонько бьет Филипину по щекам, затем, поскольку она не реагирует, собирается сделать укол. Остальные ходят по комнате и разговаривают, заслоняя свет из окна. Филип наклоняется над девушкой. Врач, не попав в вену, ругается. Филип чувствует, как пальцы Филипины сжимают его руку. Ее лицо теперь прямо перед его глазами. Филипина приходит в себя. Она явно не помнит, что произошло, и на всякий случай улыбается.

— Где я? — тихий голос теряется в шуме комнаты.

— В полиции, — отвечает Филип.

Филипина все еще не совсем понимает.

— А вы кто?

— Полицейский, — говорит Филип.

Пальцы Филипины разжимаются.

— Простите, — говорит она и хочет убрать руку.

Ее лицо искажает гримаса боли — врач наконец находит вену.

— Ничего, — говорит Филип, и пальцы снова сжимают его руку.

— Вы мне мешаете! — орет врач. — Выйти всем отсюда!

Филип осторожно высвобождает руку и последним выходит из комнаты.

В коридоре один из полицейских, поручик, открывает дверь в соседнюю комнату. Филип машинально провожает его глазами. Войдя в маленькое помещение, поручик подходит к тому, кто наблюдал за происходящим через зеркальное стекло. Они закрывают за собой дверь, но в последний момент Филип успевает заметить — у того второго рука на перевязи. А мы узнаем в нем стриженного ежиком мужчину в очках — владельца фирмы, которому Филипина подложила бомбу.

Филип, заслонив глаза от ярких лучей заходящего солнца, смотрит наверх. Он во дворе полицейского участка. Огромное старое здание. В окнах лестничной площадки на пятом этаже мелькают несколько фигур — кого-то ведут (а может,

несут носилки). Свернув в коридор, они исчезают из поля зрения Филипа — теперь юноша видит одни только маленькие зарешеченные окошки тюрьмы. Он стоит здесь еще какое-то время, пока здание полиции не накрывает быстро передвигающаяся тень: осеннее солнце садится за крыши.

Утро. Отец провожает младшего сына в школу.

— Видел Филипа в форме? — спрашивает он худого и высокого для своих десяти лет мальчика.

Сын кивает, закидывая за спину рюкзак с учебниками.

— Ты ему часы дал. Он мне показывал. А у меня теперь его старые, — демонстрирует мальчик «Свотч» на запястье. — Он со мной разговаривал.

— О чем? — интересуется отец.

— О нашей учительнице, — отвечает сын и выбегает из дому.

Отец смотрит ему вслед и идет в ванную. Заперто. Отец нажимает ручку, прислушивается. Из ванной доносятся непонятные звуки. Он стучит. Дверь открывается — на пороге стоит Филип в майке, в руках у него мокрая простыня.

— Что ты делаешь? — спрашивает отец, заглядывая внутрь.

Филип в ответ улыбается милой широкой улыбкой.

— Стираю — я описался.

— Описался? — удивляется отец. — Пятнадцать лет ничего подобного с тобой не случалось! — Он всматривается в лицо сына. — Что произошло?

Филип, чуть смутившись, молчит и снова улыбается той же улыбкой — неожиданно обаятельная и мальчишеская, она всегда трогает отца.

— Ты мне скажешь? — спрашивает тот.

— Я влюбился, — отвечает Филип.

Филип выходит из аптеки и садится в свою маленькую машину, стоящую у тротуара.

Снова допрос. Усталая, бледная Филипина, не поднимая головы, в очередной раз отвечает на те же самые вопросы. Филип у окна ведет протокол. Дело к вечеру, тени бледнеют. Филипина объясняет, что, работая в школе, она уже несколько лет наблюдает за мелкими торговцами наркотиками. Более десяти ее учеников бросили школу, двое умерли, а месяц назад покончила с собой пятнадцатилетняя девочка. Филипина давно знает, что ее бывший однокурсник, которого она обвиняет в смерти мужа, держит в своих руках торговлю сильными наркотиками. Он ворочает огромными суммами под прикрытием компьютерной фирмы. Филипина пыталась с ним поговорить, но он выставил ее за дверь, а потом прислал двух парней в кожаных куртках — показав ей револьвер и автомат, они объяснили, что часто и охотно пользуются этими игрушками. Она писала в полицию и в МВД, много раз звонила, сообщая о местах встреч торговцев и о том, каким образом происходит оплата. Никакой реакции.

— Мы проверили — ни в одном рапорте ваши звонки не упоминаются, — говорит следователь.

— Именно поэтому я и купила бомбу, — отвечает Филипина и вдруг вспоминает: — В моей квартире есть копии писем. Я сначала посылала их по почте, но последние приносила сама. Там есть печать полиции, что они приняты.

Следователь просит кого-то принести протокол обыска и объявляет короткий перерыв. Филип поднимается со своего места, извиняется и выходит.

В туалете он подходит к зеркалу и вынимает из верхнего кармана мундира маленькую отвертку и кусочек провода. Развинчивает вилку автоматической сушилки. Меняет местами проводки, подключает принесенный с собой и снова все закручивает.

В коридоре он бросает несколько жетонов в автомат с кофе. На маленький поднос ставит несколько пластмассовых стаканчиков. Оглянувшись — не идет ли кто-нибудь, — бросает в один из них маленькую белую таблетку. В коридоре уже темно, и Филип включает свет.

В комнате для допросов уже зажгли все лампы, за окном ночь. Полицейские и

следователь допивают принесенный Филипом кофе. Филип внимательно следит за ними и облегченно вздыхает, увидев, что мужчина с большим перстнем на пальце делает последний глоток и отставляет пустой стаканчик.

Следователь спрашивает, находились ли копии писем в зеленой бамбуковой шкатулке в верхнем ящике стола. Филипина кивает — да, именно там. Следователь зачитывает опись вещей, найденных в шкатулке. Несколько любовных писем мужа. Филипина снова кивает — да. Письма сестры, живущей в Канаде — да, все правильно. Копия автобиографии, написанная Филипиной для дирекции школы семь лет назад, — тоже верно. Два тоненьких золотых обручальных кольца — да. И сверху короткое трагическое письмо, написанное месяц назад ее ученицей. Филипина утвердительно кивает, ожидая продолжения, но его нет. Следователь, заметив удивление Филипины, протягивает ей протокол обыска.

Подписано поручиком и сержантом, проводившими обыск, — говорит он.

Филипина внимательно читает.

— Это ваша подпись? — спрашивает она поручика.

Тот подтверждает.

— И там больше ничего не было?

— Ничего, — говорит поручик.

Филипина опускает голову. Филип, наблюдающий за мужчиной с перстнем, видит, как тот беспокойно ходит по комнате. Подойдя к открытому окну, делает несколько глотков свежего воздуха, сжимает челюсти.

— Может, вы их куда-нибудь еще положили? — спрашивает следователь, но Филипина отрицательно качает головой.

Поручик повышает голос.

— Кто тебе дал бомбу? — спрашивает он.

Филипина не отвечает.

— Фамилия человека, который дал тебе бомбу!

Филипина, опустив голову, молчит. Мужчина с перстнем извиняется и быстро выходит из комнаты. Филип провожает его взглядом — теперь он явно чего-то ждет. Филипина неожиданно поднимает голову и, глядя поручику прямо в глаза, говорит так же громко, как он:

— Купила у серба. Чуть-чуть дешевле огнемета или пушки. Его зовут Милан, я могу сказать, где он бывает. Но я хочу назвать вам другие фамилии. Ближайших сотрудников человека, которого я хотела и сейчас хочу взорвать. Его курьеров, связных, наркодилеров и тех, кто отмывает его деньги в Швейцарии.

Поручик прерывает ее:

— Тебя обвиняют в убийстве четырех человек... — кричит он уже громко, — и ты не выйдешь отсюда до конца своих дней! Твою организацию мы расколем — все дадут показания против тебя. Этим обычно и кончается. А ты здесь помрешь, — заканчивает он, наклоняясь к Филипине.

— Там действительно было двое детей? — спрашивает она.

— Да! Было! И их отец! И старая женщина! — продолжает орать поручик.

Но Филипина уже не реагирует. Она машинально вытирает нос — похоже, плачет. Ее просторный свитер с карманами висит на спинке стула.

Филип записывает, то и дело поглядывая на дверь. С того момента как мужчина с перстнем пошел в уборную, прошло уже две минуты.

— Вы будете давать показания? — спрашивает следователь.

Филипина качает головой. В это время гаснет свет.

— Что, черт возьми, происходит? — кричит поручик.

Он подходит к светлому квадрату окна и выглядывает.

— Похоже, везде погасло, — сообщает он следователю, который встает и тоже подходит к окну.

Филип поднимается, чтобы дать ему пройти и, пока те смотрят на темный двор, быстро подходит к стулу Филипины и, наклонившись, кладет что-то в карман ее свитера. Тихонько говорит:

— Я вам кое-что положил в карман. — И возвращается на место.

Спустя мгновение зажигается тусклое аварийное освещение.

— Ну вот... — с облегчением говорит следователь, садясь за свой стол.

Мужчина с перстнем входит в комнату.

— Только поднес руки к сушилке — пробки вылетели, — говорит он.

Следователь потягивается.

— Хватит на сегодня.

Он берет трубку и просит увести арестованную.

Филипина встает и надевает свитер. Один карман явно что-то оттягивает. Филипина на мгновение задумывается, не зная, как быть, бросает взгляд на Филипа, который тоже обеспокоенно смотрит на нее, и сует руки в карманы. Появившийся охранник выводит ее из комнаты. Филип облегченно вздыхает.

Филипина дожидается, пока охранник запрет все замки и закроет окошко глазка. Лезет в карман и обнаруживает там маленький диктофон с миниатюрными наушниками. Вкладывает наушник в ухо, нажимает кнопку.

Филип копается отверткой в штепселе сушилки. Вынимает свой проводок и вновь соединяет остальные. Закручивая последние гайки, слышит, что дверь туалета открывается. Филип подносит руки к сушилке — она включается. Мужчина с перстнем удивленно смотрит на юношу. Филип равнодушно произносит:

— Работает.

Филипина слышит в наушниках голос Филипа.

— «...я разговаривал с братом. Ему десять лет, он учится в вашем классе. Он сказал, что вы его любимая учительница. Сказал, что никто в школе не верит, что вы могли сделать что-то плохое. Сказал, что вы хорошая. Я тоже так думаю. Мы с братом считаем, что вы хорошая, и я не хочу, чтобы вы тут сидели. Они правы — если ничего не делать, вы здесь и умрете. Но я так не хочу. Если вы согласны, скажите «да» и оставьте кассету под столиком в комнате для допросов. Там, под столешницей есть маленькая полочка. Положите, пожалуйста, кассету туда. Я ее заберу, когда надо. Я вам все это говорю и все сделаю. Сделаю, потому что люблю вас. Я никогда никого не любил и никого другого любить не буду».

На этом запись кончается. Филипина на мгновение задумывается над услышанным. Нажимает кнопку «стоп», потом перематывает пленку к началу.

В помещении, заставленном разной техникой и отделенном от комнаты для допросов темным стеклом, двое мужчин внимательно прислушиваются к раздающимся из мощных усилителей звукам в камере Филипины.

— Что это было? — спрашивает знакомый нам поручик.

— Вроде как кнопка радио или магнитофона, — отвечает техник.

Какое-то время они вслушиваются, и техник различает звук перематываемой магнитофонной пленки. На специальных катушках крутится лента. Поручик просит техника, чтобы тот попытался убрать шумы, сделал четче звук и направил микрофон на Филипину. Техник нажимает разные кнопки и мгновение спустя уже более отчетливо слышно, как Филипина включает магнитофон. Можно также смутно различить тихий голос Филипа, доносящийся из маленьких наушников.

— «Вы меня не заметили — я сижу у окна и веду протокол, а на первом допросе дал вам воды...»

Филип, стоя в парке на другой стороне улицы, смотрит на здание полиции. В одном из окон на несколько секунд появляется едва различимая фигурка. Юноша, не шевелясь, вглядывается в нее.

Запись закончилась. Филипина прячет наушники и диктофон. Ложится на неудобную узкую койку. Кладет голову на подушку и закрывает глаза.

Охранник уводит Филипину — допрос только что закончился. Следователь и полицейские собираются и не спеша выходят.

Филип приводит в порядок внесенные в компьютер показания, возится с принтером. Из соседней комнаты выходит поручик. Вместе с мужчиной с перстнем он подходит к Филипу.

— Покажи две последние страницы, — говорит поручик, не обращая внимания на юношу.

Филип показывает на экране две последние страницы показаний. Поручик внимательно прочитывает несколько строк. Когда они выходят, Филип неуверенно глядит им вслед. Включает принтер, открывает дверь в коридор и в соседнюю комнату, проверяя, пусто ли там. Подходит к столику, за которым сидела Филипина и протягивает руку под столешницу. Несколько секунд с разочарованным видом ищет. Неожиданно в углу полочки его рука нащупывает кассету. Филип незаметно кладет ее в карман брюк.

В маленькой машине, выезжая из ворот отделения полиции, он вставляет кассету в магнитофон. Включает его и ясно слышит голос Филипины: «Согласна». Дальше — тишина. Ничего больше девушка не сказала.

В небольшой мастерской Филип по оттиску на пластилине делает маленький ключ к американскому замку. Он работает миниатюрными тонкими напильниками, а младший брат, стоя рядом, сравнивает ключ с оттиском.

— Не боишься? — спрашивает он Филипа.

— Боюсь, — отвечает тот. — Но другого выхода нет. А ты?

— Я тоже, — отвечает брат.

Закрыв глаза и сосредоточившись, Филип медленно говорит в магнитофон:

— ...около десяти у вас заболит живот. Вы выйдете в туалет, вернетесь через несколько минут. Если найдете там то, что я оставил, пожалуйста, дайте мне знать...

Филипина в своей камере слушает продолжение инструкции Филипа.

— «...около одиннадцати вам опять станет нехорошо. Вы выйдете в туалет и все приготовите. Услышите, как в коридоре звонит телефон. Потом звонки прекратятся — охранник возьмет трубку. Тогда вы выйдете из туалета, сядете в лифт, спуститесь в гараж, по лестнице подниметесь на полуэтаж».

За темным стеклом поручик вместе с техником, делая пометки, слушает нечеткий голос Филипа.

«...Вы выйдете через маленькую дверь на задний двор, потом по тропинке вокруг ограды на улицу. Выбросите свитер в мусорный контейнер и пойдете прямо на вокзал. Там сядете на южный поезд и выйдете на третьей остановке. Вечером я приеду на машине...»

Когда звучат последние слова, в комнату входит коротко стриженный мужчина с рукой на перевязи. Глядя на него, поручик дожидается признания Филипа в любви и щелчка кнопки «выключить».

— Ну что — дадим им сбежать? — тихо обращается мужчина с рукой на перевязи к поручику.

Тот согласно кивает, потом говорит технику:

— Сотри это все.

Техник перематывает пленку и нажимает кнопку «стереть».

— Я не должен тебе напоминать... — говорит поручик.

Техник улыбается:

— Никому, — говорит он.

— Ни слова, — серьезно подтверждает поручик.

Филип с братом на толкучке. Возле лотка с джинсами они сравнивают несколько пар. Филип смотрит, как брат сосредоточенно подбирает цвет.

— Почти такие, — говорит он.

— Почти или точно? — спрашивает Филип.

Мальчик на мгновение задумывается.

— Точно такие, — решает он наконец.

— Две пары таких джинсов, — обращается Филип к продавщице, и ребята подходят к лотку с кроссовками.

В здании полиции еще тихо. Филип осторожно пытается вставить ключ в американский замок. Ключ легко входит. Филип поворачивает его и оказывается внутри. Это какой-то специальный туалет с одной-единственной кабинкой посередине. Между полом и дверцей — полуметровый просвет. Филип быстро входит в кабинку, и через приоткрытую дверь мы видим, как он вешает на крюк большую сумку, записку и ключик. Выходит, закрывает тем же ключом дверь и идет в глубь коридора. У лифта лежит его битком набитый рюкзак. Филип берет его и исчезает в лифте.

Охранник открывает дверь и вводит в комнату для допросов Филипину. Следователь, полицейские и Филип за своим столиком у окна явно ее ждали.

— Вам лучше? — спрашивает следователь.

Филипина качает головой — мол, не очень — и садится.

Филип пытается поймать ее взгляд, но Филипина смотрит только на следователя.

— В туалете я нашла сумку, записку и ключик, — говорит Филипина.

— Когда? — спрашивает следователь.

Филип сглатывает слюну.

— Месяц назад, — говорит Филипина и бросает короткий взгляд на Филипа. — В записке было написано: «Не мешайте мне». Ключ оказался от старой ботанической мастерской. Карла висела там уже три дня, а вы искали ее по всей стране. Она была на четвертом месяце беременности и полгода носителем вируса СПИД. Ваши коллеги не желали слушать, откуда у нее героин, а в особенности — не желали знать, откуда он у продавца. Отец ребенка умер в больнице неделю назад.

— От чего? — интересуется следователь.

— От передозировки, — отвечает Филипина.

Брат Филипа — он в джинсах и ярко-красной футболке, — то и дело поглядывая на часы, кружит вокруг телефонной будки. Перекладывает из руки в руку набитый полиэтиленовый пакет. Проверяет, работает ли телефон и выходит из будки. Теперь видно, что автомат как раз за углом улицы, на которой находится внушительное здание полиции.

— Охранник! — кричит следователь, а когда тот появляется, указывает на морщащуюся Филипину. — Отведите в туалет.

Филипина встает и в сопровождении охранника выходит из комнаты.

Охранник открывает туалет, в который утром заходил Филип, пропускает туда Филипину и закрывает дверь. Смотрит в глазок и видит, как она запирается в кабинке. Теперь в полуметровой щели над полом видны уже только ее ноги в джинсах. Охранник прохаживается рядом по коридору.

В телефонной будке брат Филипа набирает номер.

— Внутренний триста пятьдесят четыре, пожалуйста, — говорит он, когда на другом конце провода снимают трубку.

Слышно несколько гудков внутреннего телефона, наконец кто-то отвечает.

— Подождите, пожалуйста, — произносит мальчик, — соединяю вас с ординатором кардиохирургии. Вам придется немного подождать, — добавляет он и, оставив трубку болтаться в воздухе, выскакивает из будки и бежит к зданию полиции.

Охранник ждет у телефона — он явно обеспокоен. Время от времени он повторяет: «Алло, алло...» — и снова ждет. Телефон стоит за поворотом коридора — отсюда не виден туалет. Наконец он оставляет трубку висеть и бежит проверить, все ли там в порядке. Открывает дверь и по-прежнему видит в щели под дверцей ноги Филипины. Возвращается к телефону и снова говорит: «Алло!»

В ожидании Филипины все пользуются передышкой. Полицейские звонят, Филип ест бутерброд. Окно открыто. Вдруг Филип выглядывает во двор.

— Господин следователь! — восклицает он.

Следователь и полицейские подбегают к окну.

— Смотрите! — показывает юноша. — Это не она?

К воротам быстрым шагом направляется не очень четко различимая с такого расстояния фигура в джинсах, кроссовках и свободном свитере Филипины. Мужчина с перстнем выхватывает пистолет и начинает целиться, но поручик выбивает оружие у него из рук.

— Не стреляй! — кричит он и хватает свой радиотелефон.

Фигура в джинсах и свитере исчезает за воротами.

— Где вы там? — орет поручик.

— У заднего входа, — отвечает кто-то так громко, что слышно Филипу.

— Давайте к главным воротам — она бежит на улицу! — приказывает поручик и сам выскакивает из комнаты.

Раздается визгливый сигнал тревоги. Охранник влетает в туалет и дергает дверцу кабинки — она, оказывается, не заперта. Возле сиденья стоят набитые чем-то джинсы, снизу они вложены в кроссовки.

Выйдя из ворот полиции, брат Филипа тут же снимает свободный свитер и бросает его в мусорный контейнер.

Филипина выходит из лифта на последнем этаже. Разворачивает записку, оставленную Филипом в кабинке. Сворачивает в узкий коридор.

Брат Филипа — теперь он в красной футболке — переходит на другую сторону улицы и вешает все еще болтающуюся трубку телефона-автомата. Садится в подошедший автобус как раз в ту минуту, когда из ворот полиции выбегают поручик и двое полицейских в штатском.

Филипина, глядя в инструкцию, поднимается по лесенке, которой пользуются, видимо, довольно редко. В конце длинного коридора находит в потолке люк. Поднимает его и оказывается на чердаке. Здесь одеяла, подушка, минеральная вода и металлические скаутские кружки — все это из стоящего рядом рюкзака Филипа. Чердак огромный, с толстыми деревянными балками. На потолке полустершиеся рисунки. По углам — много лет стоящая без употребления мебель.

— Испарилась, — говорит поручик двум полицейским, стоя на улице перед зданием полиции.

Одного он посылает на вокзал, другого — на третью станцию по южному направлению.

Следователь складывает свои бумаги.

— Похоже, на сегодня конец. А может, и вообще, — обращается он к Филипу.

Юноша вставляет в принтер бумагу.

— Я все распечатаю. К завтрашнему дню, — обещает он выходящему из комнаты следователю и включает принтер — в нем одна за другой исчезают белые страницы.

Филип приподнимает люк в полу чердака и беспокойно оглядывается. На первый взгляд чердак пуст. Филип входит и лишь мгновение спустя замечает, что в уголке, возле небольшого окна лежит Филипина. Он тихо подходит, последние шаги делает на цыпочках. Филипина спит, укрывшись одеялом и положив голову на подушку. Филип садится на корточки и разглядывает ее вблизи. Смотрит, как она дышит, ему кажется таким трогательным и то, как она держит руку, и короткие волосы на затылке. Филип не хочет ее будить, он прислоняется к старому креслу и внимательно наблюдает за ней.

На потертом полу — отсветы заходящего солнца. Филипина стоит у окна, пытаясь головой заслонить солнечные лучи, которые медленно приближаются к лицу Филипа — он спит, прислонившись к креслу и раскинув руки. Изображая из себя ширму, Филипина наклоняется к юноше. Теперь уже она внимательно рассматривает его. Протягивает палец к раскрытой ладони Филипа. Тот открывает глаза.

— Сколько тебе лет? — спрашивает Филипина.

— Двадцать один, — отвечает Филип.

— Ты сжал мой палец, как младенец, — говорит Филипина.

— Да, — соглашается юноша.

— Почему ты изменил план? На пленке говорилось, чтобы я вышла через главный вход, а в записке, в уборной...

— Я испугался, что план уж слишком прост. Через главный вход вышел мой брат в таком же, как у тебя, свитере. Они приняли его за тебя, а ты уже поднималась в лифте. Отец всегда говорил, что в соответствующий момент нужно сделать то, чего никто от тебя не ожидает...

— Откуда ты знаешь этот чердак, все эти лифты, выходы?.. — спрашивает Филипина.

Филип улыбается.

— В детстве я болтался здесь целыми днями. Отец несколько лет был шефом районной полиции.

— Ты хотел, чтобы я убежала... — говорит Филипина. — Когда это пришло тебе в голову?

— Когда я понял, что они уничтожили твои письма в полицию. Они специально это сделали, — объясняет Филип.

— Знаешь, почему я тогда сказала: «Согласна»? — продолжает спрашивать Филипина.

Филип качает головой — нет, он не знает.

— Я не хочу избежать наказания. Я убила нескольких невинных людей и хочу нести за это ответственность. Но прежде... — Филипина делает паузу, — чем это произойдет, я хочу уничтожить того, кто виновен во всем. Поэтому я и хотела убежать.

— Только поэтому? — уточняет Филип.

Филипина все еще совсем рядом с его лицом. Она опускает глаза.

— Теперь мне кажется, что да. Не знаю.

— Надо узнать, — спокойно произносит Филип.

— Как?

— Нужно его убить, — отвечает Филип.

В кабинете поручика Филип набирает записанный на бумажке номер и звонит в офис, находящийся в элегантном высотном здании, — мы узнаем приемную, в которую Филипина когда-то принесла бомбу. Он просит секретаршу соединить его с шефом. Тот занят. Тогда Филип просит передать, чтобы шеф как можно скорее позвонил поручику. Секретарша спрашивает, знает ли он телефон. Филип говорит, что да. Уже ночь, в полиции на этом этаже пусто. В ожидании звонка Филип обнаруживает в столе поручика ключик и открывает небольшой сейф. Достает пистолет, привинчивает глушитель и протягивает Филипине. Телефонный звонок. Филип поднимает трубку и сообщает звонящему, что поручик хочет как можно скорее с ним увидеться.

— Где? — спрашивает мужчина.

— В своем кабинете, — объясняет Филип.

— Вы ее поймали? — интересуется тот.

— Да... — говорит Филип. — Ее тяжело ранили при попытке к бегству.

Он кладет трубку.

Из освещенного элегантного высотного здания выходит коротко стриженный мужчина с рукой на перевязи. Подъезжает машина, мужчина садится и говорит водителю:

— Подбрось меня к полиции. Потом ты свободен — меня отвезут.

Машина трогается.

Коридор. Приближается мужчина с рукой на перевязи. Перед кабинетом поручика его ждет Филип.

— Внизу сказали, что поручика нет, — говорит мужчина.

— Ему пришлось выйти — она умерла. Он просил вас немного подождать, — объясняет Филип и открывает дверь.

Мужчина входит и тут же видит Филипину с направленным на него большим пистолетом.

— Узнаешь меня? — спрашивает девушка.

— Да, — отвечает тот и хочет выйти, но Филип закрывает дверь и придерживает ручку, которую мужчина изнутри пытается повернуть. Филипу приходится держать изо всех сил, наконец из-за закрытой двери раздается глухой хлопок выстрела. Юноша ждет еще минуту и входит. У двери лежит мужчина с рукой на перевязи, вместо лица у него огромная рана. Филипина стоит напротив и все еще целится куда-то вперед. У нее дрожат руки. Пистолет направлен в лицо Филипу.

— Всё, — говорит она после долгого молчания.

Филип подходит к девушке, вынимает из ее рук пистолет и старательно его вытирает. Откручивает глушитель и тоже вытирает. Затем убирает все это в сейф. Запирает его на ключ. Вытирает ключ и захлопывает ящик стола. Обернувшись, видит, что Филипина села.

— Это ничего не изменит, — говорит она.

— Наверное, ничего, — соглашается Филип.

— Я останусь здесь, — сухо заявляет девушка.

Филип какое-то время смотрит на нее, подходит и садится на стул рядом.

— Я тоже, — говорит он спокойно.

Филипина глядит на него. Юноша опускает голову. Филипина встает.

— Пошли обратно.

В лифте Филипина широко раскрытыми глазами смотрит на Филипа. У кончика его скривившегося рта тоненькая струйка слюны. Филипина вытирает ее рукавом. Они открывают люк чердака. Филипина входит первая и, сделав несколько шагов, едва не падает. Филип отпускает люк и в последний момент подхватывает ее. Подводит к одеялам и укладывает. Филипина сворачивается клубочком. Филип неловко гладит ее по голове.

— Больше нет никаких причин, чтобы бежать? — спрашивает он.

Филипина качает головой — она не знает.

— А какие еще? — спрашивает она мгновение спустя.

— Жить, — отвечает Филип. — Еще немножко пожить.

Филипина закрывает глаза — кажется, что она спит.

— Я бы хотел, чтобы ты показала мне город, где родилась, свою школу, свою церковь или дерево... — тихо говорит Филип, а Филипина все лежит с закрытыми глазами. — Я могу сейчас уйти домой — и тогда искать будут только тебя. Могу остаться — и будут искать нас обоих, — продолжает Филип, словно сам для себя взвешивает эти возможности.

В этот момент Филипина открывает глаза.

— Они нас убьют, — говорит она. — Лучше, если убьют только меня.

Филип качает головой — нет, не лучше. Потом ложится рядом и закрывает глаза.

Они просыпаются от лучей солнца. Почти одновременно открывают глаза. Долго и внимательно смотрят друг на друга. На губах Филипины появляется осторожная улыбка. Филип улыбается более смело. Протянув руку, берет стоящую в изголовье бутылку с содовой и дает Филипине. Она жадно делает несколько глотков и возвращает Филипу. Он приникает к ней губами и медленно, большими глотками пьет — видно, как двигается сильно выдающийся кадык. Затем ставит бутылку на пол.

— Мне так хорошо спалось, — говорит Филипина. — Вчера я выстрелила ему прямо в лицо, а потом всю ночь спала спокойно, первый раз за несколько лет.

— Может быть, потому, что ты выстрелила ему прямо в лицо? — размышляет Филип.

— Нет, не поэтому, — говорит Филипина. — Ты спал рядом, и я чувствовала себя в безопасности.

Снизу, со двора до них доносятся какие-то крики, мгновение спустя раздается сирена «скорой помощи». Филип, а за ним Филипина сбрасывают одеяла и встают у окна. Во двор въезжают две «скорые» и еще несколько автомобилей, из которых выходят мужчины. Между машинами крутятся полицейские. Даже отсюда можно узнать поручика. Он ведет приехавших в здание, а несколько других полицейских закрывают главные ворота, чтобы сдержать толпу журналистов, фоторепортеров и телеоператоров.

— На этот раз им даже не надо никуда ехать, все на месте. Мы в том числе, — Филип поворачивается к Филипине.

Филипина беспокойно топчется на месте.

— Им и в голову не придет, что мы несколькими этажами выше, — продолжает Филип и останавливается.

— Мне кое-куда надо... — говорит Филипина.

— В туалет? — спрашивает Филип.

Девушка кивает. Юноша ведет ее к люку и открывает его. Показывает короткую лесенку в коридор и дверь.

— Там туалет и душ. Ими давно никто не пользуется, но вода есть, я проверял, — говорит он.

Филипина делает несколько шагов по ступенькам и исчезает за указанной дверью. Филип выглядывает, проверяя, все ли в порядке. Вдруг он слышит приближающиеся снизу женские голоса и, подавшись назад, чуть прикрывает люк. Это две уборщицы. Оживленно разговаривая, они входят в дверь рядом с той, за которой исчезла Филипина. Филип делает щель пошире и слышит, как женщины гремят ведрами и щетками. Через несколько секунд снова прикрывает дверцу. Уборщицы, уже без халатов, появляются из кладовки и идут в туалет. Филип готов броситься вниз и вмешаться, если что, но вскоре женщины спокойно выходят и скрываются в глубине коридора.

Он облегченно закрывает люк и вынимает из рюкзака банку растворимого кофе. Ложечкой насыпает кофе в металлические кружки и заливает холодной водой из бутылки. Снова роется в рюкзаке, находит плитку шоколада и старательно разламывает ее на мелкие кусочки. Опять сирена. Филип подходит к окну. Перед закрытыми воротами, облепленными журналистами, стоит полицейская машина с включенной мигалкой. Журналисты пытаются заглянуть внутрь. Филип не замечает, как люк в полу открывается и Филипина — в одной майке, с мокрыми волосами, держа в руках свою одежду и ботинки, — подходит к нему. Он испуганно вздрагивает, когда девушка дотрагивается до его руки.

— Это я, — успокаивающе говорит она и хочет что-то добавить, но Филип показывает ей на происходящее во дворе.

Полицейская машина въехала во двор. Из нее выводят брата Филипа.

— Это мой брат, — говорит Филип.

Полицейские ведут мальчика в здание, стараясь, чтобы его не заметили стоящие снаружи журналисты.

— Что они с ним сделают? — спрашивает Филипина.

— Ничего, — отвечает Филип. — Ему еще нет двенадцати — они ничего не могут сделать.

— А он об этом знает? — спрашивает Филипина.

Филип пожимает плечами. Он хочет повернуться, но Филипина останавливает его.

— Не оборачивайся. Я в одной майке, вся мокрая. Мне надо высохнуть. Кто это был?

— Где? — спрашивает Филип.

— Я хотела принять душ, собиралась было пустить воду и вдруг услышала женские голоса. Женщины вошли в туалет, вымыли руки и вышли.

— Уборщицы, — говорит Филип. — Я не знал, что у них тут есть комнатка.

— Одна из них утром обнаружила мужчину с пробитой головой, — говорит Филипина. — Они как раз это обсуждали. Она сказала, что такую картину не забудешь до конца своих дней.

— Я приготовил кофе, — говорит Филип.

— Подожди, я уже высохла. Сейчас оденусь.

Филипина касается пальцами век Филипа и отходит.

Несколько секунд юноша послушно стоит с закрытыми глазами, но потом открывает их и оборачивается. Видит, как Филипина, спиной к нему, натягивает джинсы. Спина у нее голая — теперь она надевает майку. Оборачивается и встречает взгляд Филипа. Какое-то время они стоят, глядя друг на друга. Филип спокойно произносит:

— У тебя попка яблочком, — и улыбается.

— Что? — переспрашивает Филипина.

— Говорят, у женщин попка бывает яблочком, а бывает грушей. У тебя яблочком.

Филипина внимательно смотрит на него. Потом не спеша подходит. Теперь она совсем близко.

— Хочешь меня поцеловать?

— Если ты меня любишь — да, — отвечает Филип.

Филипина мгновение стоит неподвижно, а потом очень медленно приближает губы к губам Филипа и нежно целует его. Поцелуй становится более страстным. Оба стоят с опущенными руками, не касаясь друг друга. Филип начинает целовать ее все более горячо, он дрожит. Филипина отводит губы.

— Ты весь дрожишь, — говорит она тихо.

Филип так же тихо спрашивает:

— Ты меня любишь?

Филипина не отвечает. Глядя ему в глаза, снова приближает губы к его губам, и они страстно целуются. Теперь они обнимаются, и, видимо, поэтому Филипина не замечает, что Филип медленно сползает вниз по стене. Когда он тянет ее за собой, Филипина отрывает губы. Филип садится на корточки.

— У меня голова кружится, — признается он.

Филипина присаживается рядом.

— Я это в кино несколько раз видел. Не похоже, чтобы у кого-нибудь кружилась от этого голова. А у меня кружится...

Филипина улыбается.

— Ты когда родился? — спрашивает она.

— Второго сентября тысяча девятьсот семьдесят шестого года, — отвечает Филип, и Филипина начинает смеяться.

— Во сколько? — уточняет она.

— Утром. В восемь, — отвечает Филип и, заметив, что Филипина смеется, спрашивает, в чем дело.

— Я знаю, где я тогда была, причем совершенно точно, — объясняет девушка. — Это был мой день рождения и первый день учебного года. Мама подарила мне новое платье. Оно было велико. В восемь начался первый урок. Я сидела в классе, гордилась своим новым платьем и стеснялась, что оно велико и все это видят. Поэтому в восемь утра, как раз когда ты родился, я расплакалась.

— Ты родилась в тот же день, что и я? — спрашивает Филип.

Филипина подтверждает.

Филип на мгновение задумывается.

— Странно... — говорит он.

Филипина возражает:

— Второго сентября родились несколько миллионов человек.

Филип готов согласиться, но быстро находит контраргумент.

— Да, — говорит он. — Но мы вдвоем сидим на этом чердаке.

Ему вдруг что-то приходит в голову.

— У них там наверняка есть электрический чайник. Необязательно пить холодный кофе, — говорит он, встает, берет обе кружки, поднимает люк и спускается по лесенке.

Комнатка уборщиц не заперта. На столе, среди ведер и порошков, Филип обнаруживает электрический чайник. Проверяет, есть ли вода и включает. На мгновение замирает, увидев на подоконнике телефон. Поднимает трубку. Набирает три цифры и, услышав ответ, быстро и сухо спрашивает:

— Младший Ариэль сказал что-нибудь?

— Сказал, что ему нет двенадцати и мы ничего сделать не можем, — отвечает мужской голос и, в свою очередь, спрашивает: — Кто говорит?

Филип молчит.

— Кто говорит? — уже громче повторяет мужчина на другом конце провода.

Филип нажимает на рычаг. Потом снова набирает тот же номер и, снова услышав мужской голос, произносит прежним решительным тоном:

— Перезвоните мне, все время разъединяется, — и, не дожидаясь вопроса «кто говорит?», вешает трубку.

Вода в чайнике кипит. Филип выплескивает холодный кофе в раковину и наливает в кружки кипяток. Держа их перед собой, поднимается по лесенке и открывает люк.

Филипина ждет его.

— Я до сих пор не знаю, как тебя зовут, — говорит она.

— Филип, — отвечает он, все еще стоя на лесенке.

— Можно было догадаться — это же так просто, — говорит она.

Филип захлопывает люк.

Филип, одетый, лежит на Филипине, сильно вжавшись между ее ног. На ней синие джинсы и майка. Они наконец оторвались друг от друга после долгого утомительного поцелуя. У обоих учащенное дыхание. Филип держит руку над ее грудью.

— Можно до тебя дотронуться? — спрашивает он.

И Филипина кивает — да, можно.

Филип медленно опускает ладонь и касается ее груди под тонкой материей. Филипина помогает ему, направляя руку под майку. Филип, дыша еще более взволнованно, слушается. Страстно гладит ее грудь. Когда он хочет поднять майку, Филипина чуть замирает. Филип дотрагивается до ремешка ее джинсов. Филипина уже не помогает ему, но и не мешает. Филип дрожащими руками расстегивает пояс и только сейчас замечает, что девушка лежит неподвижно, глядя ему прямо в глаза. Филип останавливается.

— Ты хочешь? — спрашивает он, помолчав.

Филипина мотает головой — нет. Филип застегивает пояс, опускает майку и, немного смутившись, улыбается. Очень осторожно гладит девушку по голове, ероша короткие волосы.

— Прости, — говорит он.

— Не извиняйся, не надо, — тихо отвечает она.

Филип все гладит ее по голове, дотрагивается до носа, губ. Какое-то время они не слышат все усиливающиеся раскаты грома и барабанящий по крыше дождь. И лишь когда первые капли падают Филипине на лицо — видимо, крыша течет — замечают, что началась гроза. Филипина пытается увернуться от капель. Вода начинает лить уже струей, и Филип поднимается. Крыша протекает не только здесь — на полу видны темные пятна.

Филип расставляет на полу металлические кружки от кофе, разрезает большим складным ножом пластмассовую бутылку, превращая ее в дополнительную посудину. Выглядывает в окно. Над городом висит большая черная туча. Он опускает глаза и видит, как к воротам подходит насквозь вымокший, но словно бы не замечающий дождя отец. Филип смотрит на часы.

— Уже пять, — говорит он Филипине. — Видишь?

Филипина глядит на входящего в здание мужчину.

— Кто это? — спрашивает она.

— Мой отец. Он идет за братом. Они могут задержать его только до пяти, и папа об этом знает, — отвечает Филип, а когда отец исчезает в дверях, добавляет: — Я бы хотел, чтобы вы с ним когда-нибудь познакомились. Он бы тебе понравился.

Филипина улыбается.

— Вряд ли мы еще с кем-нибудь в жизни успеем познакомиться, — говорит она без грусти или отчаяния и на мгновение задумывается. — Но, может, мы лучше узнаем себя. Это да.

— Ты с ним познакомишься. Я тебе обещаю, — заявляет Филип решительно и снова высовывается в окно — из двери выходят отец с братом.

Отец обнимает сына за плечи, укрывает его, насколько это возможно, полицейской плащ-палаткой. Когда они проходят через ворота, мальчик на секунду останавливается и провожает взглядом проезжающие по улице нагруженные грузовики. Они сворачивают и въезжают в ворота внутреннего двора — из окна их не видно.

— Что он такое увидел? — спрашивает себя Филип.

— Что? — переспрашивает Филипина.

Филип пожимает плечами.

— Не знаю, — говорит он. — Брат остановился и внимательно на что-то посмотрел.

Стемнело. Отыскав в рюкзаке фонарик, Филип подходит к окну.

— В десять малыш должен рассказать мне, как дела, — говорит он ничего не понимающей Филипине.

Спустя мгновение он видит, как далеко в кустах начинает мигать свет.

— Есть, — говорит он и, пытаясь объяснить понятнее, добавляет: — Мы с ним в одной скаутской дружине. Выучили азбуку Морзе.

Филипина наблюдает за мигающим вдалеке светом фонарика и Филипом, который тоже зажигает и гасит фонарь.

— Что он говорит? — спрашивает она после очередного обмена сигналами. — Ты мне переведешь?

— Они ничего не знают, — медленно переводит Филип. — Ничего плохого ему не сделали.

И Филип снова начинает сигналить.

— Я говорю брату, чтобы он возвращался домой, я позвоню, — объясняет он, но тут далекий огонек быстро зажигается и гаснет. — Опасность, — говорит Филип. — Он сказал: «опасность».

Фонарик в кустах зажигается и гаснет, передавая какую-то длинную фразу.

— На внутреннем дворе свалили черепицу и кровельный толь, — переводит каждое слово Филип. — Ремонт крыши.

Фонарик опять зажигается и гаснет несколько раз, но Филип молчит.

— Что он сказал? — спрашивает обеспокоенная Филипина.

— Он говорит — мы объявлены в розыск, — неохотно отвечает Филип.

Фонарик в кустах гаснет, потом мигает еще три раза на прощание, и связь обрывается. Филип задумывается. Они идут в другой конец чердака. Филип высовывается в маленькое окошко и действительно видит внизу кучи черепицы, толя и других материалов, приготовленных для ремонта крыши. Он оборачивается к Филипине.

— Придется отсюда уходить, — говорит он.

— А ты знаешь, как? — спрашивает Филипина.

— Знаю.

— А куда нам деваться, тоже знаешь?

Филип молчит — этого он не знает. Филипина улыбается.

— Вчера ночью ты хотел, чтобы я тебе показала несколько мест... — говорит она.

Филип помнит их ночной разговор.

— Вот туда и поедем. Для нас это самое худшее место из всех возможных, но мы поедем, — спокойно говорит девушка и серьезно смотрит на Филипа.

— Самое лучшее — около пяти утра, — говорит Филип, ложась рядом с Филипиной на расстеленные одеяла.

— Прижмись ко мне, — просит Филипина, и он, придвинувшись поближе, обнимает девушку. — Еще ближе.

Филип крепко обнимает ее, и Филипина расслабляется. Они прижимаются друг к другу всем телом.

— А ты проснешься? Будильника у нас нет... — спрашивает Филипина шепотом.

— Да. Я проснусь без десяти пять, — шепчет в ответ Филип.

— Как? — интересуется Филипина.

— Очень просто, — шепчет Филип. — Я хочу проснуться без десяти пять, вот и проснусь.

— Они правду сказали о лифте? И детях? — спрашивает Филипина.

Филип кивает — правду.

— Спи спокойно, — говорит он.

— Ты тоже, — отвечает Филипина, и они одновременно закрывают глаза.

На рассвете Филип берет битком набитый рюкзак, и они с Филипиной спускаются по коротенькой лесенке. Юноша открывает дверь кладовки. Они входят внутрь. Филип берет телефон, набирает хорошо знакомый городской номер. Несколько гудков — и раздается голос отца.

— Папа, извини, что разбудил. Это я, — говорит Филип.

— Ты меня не разбудил, — отвечает отец. — Телефон прослушивается.

— Да, — говорит Филип. — Я только хочу сказать, что жив. Мы во Франции, — и сразу кладет трубку. — Он не спал, ждал, — говорит он Филипине и улыбается, словно собирается теперь устроить дурацкий розыгрыш.

Снова снимает трубку, выходит на городскую линию и набирает другой, тоже знакомый номер. Когда после первого гудка отвечает мужской голос, Филип, зажав нос, быстро произносит:

— Я только что проехал туннель под Монбланом. Сразу после туннеля, возле первой телефонной будки стояли люди, которых вчера показывали по телевизору. Он куда-то звонил, а она хотела меня задержать. Меня зовут... — он называет первые попавшиеся фамилию и адрес и вешает трубку.

Они выходят из кладовки и спускаются вниз. На одном из этажей Филип слегка высовывается и показывает Филипине охранника, спящего возле крепкой решетки в конце коридора.

— Вот там ты сидела, — говорит он, и они спускаются дальше.

Лестница крутая, ею явно редко пользуются. По тесному коридору они доходят до ступенек, ведущих в огромный — на несколько десятков автомобилей — гараж. Массивные ворота, через которые могут проехать два грузовика, открыты. Возле них вдоль стены тянется платформа для разгрузки товара. Видны решетки грузовых лифтов, а за воротами — задний двор. В гараже горит только дежурный свет.

Филип замечает, как во двор на большой скорости въезжает полицейская легковушка. Юноша прижимается к стене, придерживая Филипину. Из машины выскакивает поручик, а от здания, похожего на казарму, бегут три десантника в пуленепробиваемых жилетах. Все они, пригнувшись, подходят к вертолету — он уже готов к вылету. Садятся. Вертолет с ревом, поднимая пыль, взлетает.

— Они летят, чтобы нас убить? — спрашивает Филипина.

— Да. Во Францию, — говорит Филип.

В гараж въезжает небольшой пикап. Филип показывает его Филипине.

— Здесь живут около пятидесяти таких снайперов. Им по утрам молоко привозят.

Водитель пикапа — крепко сбитый мужчина чуть за тридцать — открывает заднюю дверцу и вынимает несколько бидонов с молоком. Покряхтывая, поднимает их на платформу возле грузовых лифтов. В этот момент Филип тянет за собой Филипину, и они вскакивают в машину. Находят свободное место у самой кабины и садятся. Водитель захлопывает дверцу и трогает с места. Пикап спокойно проезжает охраняемые ворота гаража, затем ворота полиции и оказывается на улице.

Филип вынимает свою металлическую кружку и принимается один за другим открывать бидоны. Полный обнаруживается только у самой дверцы. Юноша протягивает Филипине кружку с молоком, потом пьет сам. Вкусно. Движение на улицах уже оживленное, машина останавливается на светофоре, затем сворачивает. Только теперь видно, что они въезжают в ворота тюрьмы.

Филипина и Филип прячутся за бидонами.

— Я не знал, — произносит Филип, он явно испуган.

Пикап, однако, минует лишь первые, внешние ворота, разворачивается и останавливается у входа в кухню. Водитель снова повторяет тот же ритуал — вынимает полные бидоны и вносит их в кухню. Рядом с открытым пикапом

прогуливается охранник. Поставив ногу на ступеньку, он широко зевает. Филип и Филипина сидят, затаив дыхание. Стражник завязывает шнурок и отходит. Водитель возвращается, забрасывает внутрь пустые бидоны и выезжает из тюрьмы.

— Он едет на ферму. Сорок километров от города, — говорит Филип довольно тихо, потому что кабина водителя плохо изолирована.

В пригороде пикап на минуту притормаживает возле высокого жилого дома. Дав два коротких гудка и один длинный, водитель сразу отъезжает и останавливается позади здания, на маленькой улочке, между старыми гаражами. Из дома, через черный ход выходит худая женщина. Она оглядывается — не заметил ли ее кто-нибудь — и, успокоенная, подбегает к машине. На ней платье с застежкой спереди. Она садится рядом с водителем и, не говоря ни слова, расстегивает платье. Водитель тут же снимает брюки и всей тяжестью наваливается на женщину. Все это происходит буквально на глазах Филипа и Филипины — между кабиной и задней частью пикапа большое окно, и получается, что мощный зад водителя и раскинутые ноги женщины в каких-то нескольких сантиметрах от ребят. Двигаться нельзя, поэтому Филипина зажмуривается, а когда женщина начинает стонать, затыкает уши.

Женщина спрашивает:

— Можно?

Водитель бурчит «да», и она начинает все быстрее и громче повторять в такт движениям:

— Так, так, вот так...

Пикап сотрясается. Филипина отворачивается. Филип придерживает ее голову. Наконец водитель со стоном заканчивает акт. Минуту они лежат, глубоко дыша, потом женщина вылезает из машины и без единого слова идет к дому. Водитель трогает с места, открывает окно и принимается напевать неожиданно тоненьким голоском.

Пикап приближается к окраине. Двое вооруженных полицейских, охраняющих выезд из города, дружески приветствуют водителя, а он тормозит, чтобы услышать их вопрос:

— Уже?

— Уже, ясное дело. Иначе для меня и день не день!

Пикап проезжает небольшой городок, минует маленький вокзал. Дважды останавливается на красный свет. Водитель, все еще напевая, замечает, что его догоняет легковая машина. Поравнявшись с ним, шофер сигналит.

— У вас сзади дверца открыта! — кричит он.

Пикап тормозит и останавливается. Водитель вылезает из кабины. Задняя дверца действительно болтается на петлях. Внутри перекатываются бидоны. Водитель входит и аккуратно их расставляет. В машине никого нет.

Филип и Филипина выбегают из здания вокзала и вскакивают в тронувшийся пригородный поезд. Во всех купе уже сидят люди. Наконец одно почти пустое. Здесь только один старик, он дремлет, надвинув на лоб шляпу. Они садятся, Филип забрасывает рюкзак на полку. Филипина, доверчиво улыбаясь, прижимается к Филипу. Он обнимает ее. В этот момент старик открывает глаза. У него очень загорелое обветренное лицо, натруженные руки и светло-голубые, почти прозрачные глаза. Он внимательно смотрит на сидящих перед ним пассажиров. Филипина замирает. Старик глядит еще несколько секунд, потом снова безмятежно засыпает.

— Пойдем отсюда, — шепчет Филипина.

Не отводя взгляда от старика, они тихонько встают. Неожиданно тот, не открывая глаз, обращается к ним.

— Сидите, сидите, — спокойно произносит он, не повышая голоса. — Я бы этого сукина сына еще и на кусочки порезал.

Поезд проезжает несколько коротких туннелей — начинаются горы — и оказывается на солнечной зеленой долине.

Филип и Филипина идут по узкой дороге между полями. Прямо перед ними постепенно и все отчетливее открывается из-за холма город. За ним садится солнце. Филипина останавливается при виде этой умиротворяющей красоты.

— Вот если бы так... — говорит она, — ни того, что было, ни того, что будет...

Филип останавливается рядом.

— Только то, что сейчас? — полувопросительно продолжает он.

Филипина кивает — да, так было бы лучше. Они садятся у дороги, Филип вынимает из рюкзака два бутерброда и бутылку с водой. Проголодавшаяся Филипина с жадностью ест.

— Выйдешь за меня замуж? — спрашивает Филип.

Филипина глотает кусок.

— Да, — отвечает она.

— Сегодня? — спрашивает Филип, помолчав.

— Сегодня или завтра...

Услышав шум приближающегося вертолета, они прижимаются к земле. Вертолет с ревом проносится над ними, делает над городом два круга и улетает.

На рассвете они идут по улочке в предместье Сиены. Филипина останавливается у невысокой ограды.

— Вот там лежит мама, — показывает она ухоженную скромную могилу недалеко от стены.

— Хочешь войти и посидеть там немного? — спрашивает Филип.

Филипина улыбается — нет.

— Я всегда себе представляю, как она стоит на верхней ступеньке и улыбается, встречая меня. Протягивает руки, вот так... — показывает она, протягивая руки к Филипу. Возле них на ветку садится птица. — Смотри, птица, — говорит Филипина, глядя на нее.

— Это ласточка, — поправляет Филип. — Так она называется, — ласково объясняет он.

Собор огромный, но внутри, хотя он и пуст, кажется уютным. Филипина показывает Филипу места на скамьях и возле алтаря.

— Здесь меня крестили, здесь было первое причастие, здесь мы сидели, когда я была маленькая, каждое воскресенье.

Две пожилые женщины зажигают у алтаря свечки, то и дело опускаются на колени и крестятся. В боковых нефах — исповедальни.

Филипина останавливается.

— Здесь я исповедовалась... — говорит она и задумчиво глядит на одну из них.

Затем извиняется и, пройдя между скамьями, опускается перед исповедальней на колени.

Филип садится у противоположной стены собора. Издалека он видит, как Филипина стучит в решетку и начинает говорить. Две женщины заканчивают украшать алтарь и выходят из собора. Их шаги отзываются долгим эхом.

Филип замечает, что теперь Филипина молчит, все еще стоя на коленях перед исповедальней. Потом встает, заглядывает внутрь и отходит. Садится рядом с Филипом.

— Я исповедовалась... — говорит она. — И только потом увидела, что там никого нет.

— Попробуй здесь, — предлагает Филип, показывая на исповедальню, рядом с которой сидит.

Филипина встает, заглядывает внутрь и возвращается.

— Здесь тоже пусто.

Они какое-то время молчат.

— Я хочу закончить, — тихо говорит Филипина. — Можно тебе?

— Ты думаешь, это все равно? — спрашивает Филип.

Филипина на минуту замолкает.

— Думаю, да.

— На чем ты остановилась?

— Я сказала, что не исповедовалась пятнадцать лет. Наделала много глупостей, многих обидела, много раз лгала родителям и сестре, однажды изменила мужу, не сделала все возможное, чтобы его спасти... Не знаю, можно ли вообще сделать все? — вполголоса говорит Филипина, не глядя Филипу в глаза.

Филип тоже опустил голову и не смотрит на нее — подсознательно он принял позу исповедника.

— Я не буду рассказывать тебе, что я сделала, — ты все знаешь, — продолжает Филипина. — Из-за меня погибли четыре человека, с этим я жить не могу и не смогу никогда. Даже если бы там не было детей, все равно. Я застрелила эту скотину... это ты тоже знаешь. Но ты не знаешь, что я перестала верить.

Филип поднимает глаза.

— Во что?

— В смысл. В справедливость, в то, что каждая жизнь необходима и осмысленна. Я не хочу больше...

Как когда-то в комнате для допросов, по ее щеке катится слеза.

Филип протягивает руку.

— Я тебя люблю... — произносит он.

— Я тебя тоже, — отвечает Филипина. — И буду любить до конца. Я только хочу, чтобы он наступил быстро.

Современное школьное здание посреди старого города выглядит уродливо. Но именно здесь Филипина и училась. Она показывает Филипу школу, дорогу, которую переходила, возвращаясь домой. Улицы узкие, дома выкрашены в цвет ржавчины, краска большей частью выцвела. Девушка проводит Филипа по нескольким таким улочкам — она хочет показать ему свой дом. Но юноша вдруг резко останавливается и прячется за угол — перед одним из домов стоит темный автомобиль, а в нем трое мужчин.

— Это они, — говорит Филип.

Незамеченные, они осторожно бегут по переулкам. Филипина показывает дорогу — ей знакомы все подворотни и проходные дворы.

Парикмахер стрижет Филипа. В середине остается чубчик, который парикмахер с помощью желатина пытается поставить вертикально. Филипину постригли под ноль. Совершенно лысая, она разглядывает чубчик Филипа. Все это их явно развлекает.

Филип уверенной походкой возвращается из бара с двумя большими порциями разноцветного мороженого. На рынке идет подготовка к параду средневековых всадников. Шумно и людно. Филип и Филипина сидят на скамейке.

— Такое? — спрашивает Филип.

Филипина кивает головой — такое. Она пробует, не изменился ли вкус. Нет, мороженое прежнее.

Девушка нахально, глядя полицейским прямо в лицо, рассматривает патруль. Те проходят, бросив на ребят равнодушный взгляд.

Филип и Филипина наклоняются над своими цветными бокалами.

— Ну как? — спрашивает девушка.

— Лучше не бывает, — отвечает Филип.

В толпе на площади Филипина кого-то замечает. Среди всадников есть и женщины, одну из них девушка и разглядывает.

— Это моя подружка, — показывает она.

— Ты ей доверяешь?

Филипина отвечает утвердительно.

— Тогда подойди и спроси, были ли они у нее, — просит Филип.

Филипина встает и протискивается сквозь толпу. Подходит к Регине.

— Ты меня узнаешь? — спрашивает она, задрав голову.

Регина колеблется лишь секунду. Потом кивает подруге и отъезжает за высокую машину. Филипина идет следом.

Регина соскакивает с лошади.

— Что ты наделала? — спрашивает она, когда Филипина обнимает ее.

— Не плачь, — говорит та, и Регина постепенно успокаивается.

— У меня была полиция. Дважды. А вчера они прилетели на ферму на вертолете... — говорит она сквозь слезы. Рассматривает Филипину. — А ты хорошо постриглась.

Филипина улыбается.

— Мы бы хотели у тебя переночевать. И денег у нас нет, — произносит она, будто не слыша слов Регины.

— Вас схватят, — уверенно говорит подруга.

— Да, — соглашается Филипина.

Регина внимательно смотрит на нее.

— Что они с вами сделают? — спрашивает она.

— Убьют, — спокойно отвечает Филипина.

Когда Филипина возвращается, Филип доедает мороженое. Улыбаясь, девушка качает головой — нет, здесь они не появлялись. Филип внимательно смотрит на нее.

— Можно будет помыться, — говорит Филипина.

Филип бросает взгляд на часы.

— Я тебе кое-что обещал, — говорит он. — Надо позвонить.

Он встает и отходит за угол, к спрятанному в нише автомату. Набирает длинный номер. Услышав женский голос, говорит:

— Это Ариэль. Мой сын у вас?

Ждет, пока брат подойдет к телефону.

— Не пугайся, — говорит он. — Это Филип. Делай вид, что разговариваешь с отцом. Скажи громко: «Ладно, папа, я вернусь пораньше». — Юноша ждет, пока брат выполнит его указание, затем медленно продолжает: — Попроси отца, чтобы через два часа позвонил в уличный автомат. Вот телефон... — он смотрит на номер, с которого звонит и диктует брату: — Шестьсот семьдесят один — девятьсот — четырнадцать — десять. Не надо повторять громко. Очень просто: первые два числа — номер нашего дома, а остальное — начало первой мировой войны и разница в возрасте между нами. Запомнишь?

Мальчик, видимо, отвечает, что запомнит. Филип повторяет инструкцию и просит брата еще раз сказать: «Хорошо, папа».

— Сейчас десять минут двенадцатого. Я буду ждать здесь через два часа, — добавляет он и вешает трубку.

Он возвращается на площадь и видит Филипину — доев мороженое, девушка идет ему навстречу. Филип улыбается, а она подбегает, словно за эти несколько минут успела соскучиться. Они уходят и не видят, как двое полицейских, которые только что равнодушно прошли мимо них, возвращаются на площадь уже с каким-то определенным заданием. Они заглядывают в лица девушкам и парням с бритыми головами, татуировкой, цветными чубами и в разорванных джинсах. То же самое по другую сторону площади делают несколько мужчин в штатском.

Филип нежно, один за другим, целует пальцы Филипины, в этот момент звонит телефон в нише. Филип смотрит на часы и снимает трубку.

— Да, папа, это я, — говорит он, услышав голос отца.

— Я от них ушел, — сообщает тот. — Они не знают, что я звоню. Думают, я дома.

— Мы в Сиене. Я хотел бы с тобой увидеться. Мы бы хотели.

— Я тоже, — отвечает отец. — Я возьму напрокат машину. Вам что-нибудь нужно?

Филипу ничего не нужно. Глядя на протянутую Филипиной карту, он подробно объясняет, где они могут встретиться. Сразу за городом есть съезд с автострады, оттуда видны корпуса большой больницы. Возле больницы парк. В этом парке Филип и назначает встречу.

— Я буду там в пять, самое позднее в пять тридцать, — заканчивает разговор отец.

Филип вешает трубку и говорит Филипине, которая ждет рядом:

— Он приедет. В пять.

Больница огромная, парк тоже. Во второй половине дня здесь много пациентов и посетителей. Отец вынимает полиэтиленовый пакет, закрывает машину и входит в парк. Он внимательно оглядывается по сторонам — Филипа нет. Отец ведет себя так же, как и все окружающие, — спокойным неторопливым шагом пересекает парк, затем возвращается. Не останавливаясь, проходит мимо Филипа с чубом на голове и лысой Филипины. Сын окликает его:

— Папа...

Отец останавливается. Филип улыбается. Отец стоит еще минуту, не узнавая его.

— На кого ты похож... — начинает он и умолкает.

— Мы немножко изменились, — говорит Филип.

Отец крепко пожимает ему руку. Филип представляет Филипину. Отец внимательно смотрит ей в глаза, затем показывает на скамейку. Они садятся. Отец вынимает из кармана конверт и дает его Филипу.

— Я привез вам немного денег, — говорит он и протягивает полиэтиленовый пакет.

Филип дотрагивается до него и нащупывает пистолет.

— Хотите? — спрашивает отец.

Филип серьезно качает головой и возвращает пакет отцу.

— Это хорошо, — произносит тот.

Какое-то время они молчат.

— Папа, что нам делать? — спрашивает Филип.

Отец вынимает сигарету и закуривает. Филип удивленно глядит на него.

— Ты же не куришь!

— А теперь курю, — объясняет отец. — Они затеяли крупную, очень серьезную акцию. По всей стране. Мимо меня в город проехали четыре полицейские машины. С противоположной стороны автострады, у выезда поставили пост. Боюсь, что на обычных шоссе меня тоже проверят и тогда уже точно будут знать, что вы здесь. Можете поехать со мной. Есть небольшой шанс, что вас не застрелят, если с вами в машине буду я...

— Какой? — спрашивает Филипина.

— Пятьдесят на пятьдесят, — отвечает отец.

— Я с вами не поеду, — решительно говорит Филипина. — Но я бы хотела... очень бы хотела, чтобы вы забрали Филипа.

— Он мне говорил... — отец кивком головы указывает на сына. — Сказал, что вас любит.

— Он меня любит, — уверенно подтверждает Филипина.

— А вы? — спрашивает отец.

Филипина довольно долго молчит. Опускает голову, потом поднимает и, глядя на Филипа, отвечает:

— Я тоже.

Услышав это признание, Филип закрывает глаза. К скамейке подходит пожилая женщина.

— Вы не видели моего мужа? — спрашивает она. — Полусогнутый, седой, с красивым лицом...

— Очень жаль, но мы не видели, — отвечает отец.

Женщина отходит.

— Я с тобой не поеду, папа, — говорит Филип.

— Знаю, — отвечает отец, затем, глядя на Филипину, спрашивает: — Вы не знаете, почему в самый ответственный момент нам никогда не удается ничего сделать?

— Не знаю, — голос Филипины звучит глухо.

Отец поднимается со скамейки.

— Если бы не малыш, я бы просто пошел с вами. Но даже это я не могу сделать.

— Не можешь, — соглашается Филип, вставая.

Филипина тоже поднимается. Отец подает ей руку, потом обнимает девушку и целует ее в щеку. Филипина не протестует.

— Не знаю, как с вами... — начинает отец.

Но Филипина прерывает его:

— Не надо прощаться.

Отец прижимает Филипа к груди, и секунду они стоят неподвижно.

— Поцелуй его и обними, — просит Филип, имея в виду брата.

— Ты хороший.

Отец все не отпускает Филипа, видимо, чтобы тот не заметил появившиеся у него на глазах слезы. Потом еще раз прижимает к себе сына и, не оборачиваясь, идет к стоянке.

Филип смотрит ему вслед. Из боковой аллейки выходит женщина — под руку она ведет полусогнутого старика с красивой седой головой.

— Спасибо, я его нашла, — говорит она с улыбкой.

Уже в сумерках они подходят к ферме. Здесь несколько хозяйственных построек и большой старый жилой дом. Все ухоженное, во дворе рядами стоят сельскохозяйственные машины. В окнах горит свет, некоторые открыты настежь — какое-то время Филип и Филипина молча наблюдают за жильцами. Толстая крепкая женщина готовит ужин, две девочки делают уроки и, видно, рассказывают друг другу что-то смешное, потому что то и дело разражаются громким смехом. Парень чуть постарше Филипа собирается уходить.

— Ты был прав, — тихо говорит Филипина.

— Насчет чего? — спрашивает Филип.

— Насчет отца.

Регина, которая помогала готовить ужин, прерывает свое занятие, что-то говорит матери и выходит. Они встречаются у живой изгороди. Оглядываясь по сторонам, Регина здоровается с Филипом и целует Филипину.

— Я надеялась, что вы не придете... — говорит она.

Филипина пожимает плечами.

— Мы пришли. Ты нас выгонишь? — спрашивает она.

— Тут внизу есть душ, — говорит Регина, внимательно глядя на ведущую к ферме дорогу. — Я приготовила вам ужин, спать можете на втором этаже, матрасы и одеяла там есть.

Регина ведет Филипа и Филипину к маленькому домику — он стоит позади большого, среди конюшен и овинов. Открывает дверь и, впуская их внутрь, предупреждает:

— Я вас разбужу в пять. Будет уже светло.

Филипина, завернувшаяся после купания в большое полотенце. Филип со своим мокрым чубом. Они доедают ужин. Допивают из больших кружек молоко. Под носом у Филипа остаются белые усы. Они молчат, внимательно глядя друг на друга.

— Сегодня? — спрашивает Филип спустя несколько секунд.

— Да. Сейчас.

У ножика Филипа длинное острое лезвие. Филип медленно открывает его, поддев ногтем. Над столом покачивается голая тусклая лампочка, по лицам пробегают тени.

— Дай мне палец, — просит Филип.

— Зачем? — спрашивает удивленная появлением ножа Филипина.

— Дай, — повторяет Филип. — Средний.

Девушка осторожно протягивает средний палец, и Филип коротким уверенным движением прокалывает подушечку. Точно так же прокалывает палец себе. На пальцах выступают капельки крови. Филип подносит палец к губам Филипины, она делает то же самое. Вокруг совершенно тихо. Они нежно целуют пальцы друг друга, глотая каплю крови.

— Все? — спрашивает Филипина.

Филип кивает — да.

— Откуда ты знал, как это делается?

— Я так себе это представлял, — отвечает Филип.

Филипина прижимает его к себе и легонько целует. У обоих во рту терпко-сладкий вкус крови. Филипина слегка запрокидывает голову, Филип за-

крывает глаза. Дрожащими руками он касается обнаженных плеч Филипины, она сплетает ладони на его голове. Их дыхание становится все более учащенным. Филип опускает руку и находит узел полотенца, которым опоясана Филипина. Когда девушка чувствует, что узел вот-вот развяжется, она отстраняет Филипа. Какое-то время они молчат. Филип успокаивает дыхание.

— Не здесь, — говорит Филипина.

— Почему?

— Полиция была здесь вчера и сегодня тоже может прийти. Я не хочу, чтобы они застали нас так, — объясняет Филипина.

— Ты об этом знала? — спрашивает Филип.

— Да.

— Поэтому мы сюда пришли? — продолжает Филип.

— Да.

— А почему... — Филип непонимающе глядит на нее. — Почему же теперь ты хочешь уйти?

— Потому что утром... — отвечает Филипина. — Тогда я не знала, а сейчас уверена.

Уходящий в темноту длинный ряд фруктовых деревьев недалеко от фермы. Филипина и Филип идут вдоль них. Филипина останавливается, снимает майку и брюки. Филип повторяет ее движения. В темноте кажется, что они движутся неторопливо, даже немного торжественно. Обнаженные, они прижимаются друг к другу и медленно опускаются на землю. Филип, глядя Филипине прямо в лицо, хочет о чем-то спросить, но она прикладывает палец к его губам.

— Шшш... — говорит она. — Да. Ты же знаешь.

Очень медленно Филипина отдается Филипу. Они одновременно набирают в легкие воздух и одновременно едва слышно выдыхают. Успокаиваясь, смотрят друг другу в глаза. Филип хочет лечь рядом, но Филипина удерживает его.

— Не надо, — просит она. — Так хорошо.

— Мы так и заснем, — говорит Филип, помолчав. — И так проснемся. Есть только сейчас.

Они просыпаются от шума моторов — к ферме с погашенными фарами приближается несколько автомобилей. Филипина быстро надевает майку, Филип невольно повторяет ее движения. Машины останавливаются, и около десятка мужчин бесшумно окружают ферму. Слышен шум подлетающего вертолета. Загораются фары, включаются полицейские мигалки и поворотные огни. Воют сирены. Только сейчас мы видим, что все полицейские вооружены автоматами и пистолетами. В руках у них мощные фонари. Картину дополняет вертолет, с громким тарахтением приземляющийся в облаках пыли. До земли остается еще пара сантиметров, когда из него выскакивают поручик и полицейские особого отдела. Пилот выключает мотор и выходит, чтобы понаблюдать за акцией.

Поручик и несколько полицейских вбегают в большой дом, другие открывают или прикладами высаживают двери хозяйственных построек и домика, где ужинали Филип и Филипина. Они оба наблюдают за шумными действиями полиции. Поручик выскакивает из дома и что-то орет в мегафон.

Филип смотрит на Филипину.

— Хочешь туда?

После минутной паузы Филипина медленно качает головой. Нет, она не хочет.

— Еще день? — спрашивает Филип.

— Может, два... — отвечает Филипина.

— Можно убежать... — Филип спокоен. — Это даст день. Можно улететь — он показывает на стоящий вдали от машин вертолет.

— Ты умеешь? — спрашивает Филипина.

— Не знаю. В школе я несколько часов просидел в имитационной кабине... Может, что-нибудь и вспомню.

Увидев, что пилот отошел от вертолета, он протягивает Филиппине руку, и они, пригнувшись, бегут. Полицейские сирены продолжают выть, поручик кричит что-то в мегафон. В этом шуме, крике и суете Филип и Филипина незаметно забираются в кабину. Полицейские выводят во двор жителей дома.

— Где они?! — орет поручик в мегафон стоящей рядом с ним Регине.

В саду раздается автоматная очередь. Филип, закрыв глаза, водит в воздухе руками, припоминая движения, которые показывали в полицейской школе. Филипина внимательно смотрит на него. Страшная суматоха вокруг резко контрастирует с сосредоточенностью юноши. Наконец он открывает глаза и смотрит на Филипину.

— Попробуем?

— Да, — говорит Филипина.

Филип касается кнопки стартера, и винт начинает вращаться. Юноша увеличивает обороты, и шум мотора усиливается настолько, что пилот оборачивается. Увидев, что в кабине кто-то есть, он бежит к вертолету. Филип переключает рычаг. Когда пилот уже совсем рядом, вертолет неуверенно поднимается в воздух. Пилот хватает пистолет и стреляет, но пуля отскакивает, высекая искры из шасси. При звуке выстрела поручик и другие полицейские бегом бросаются к пилоту.

Вертолет поднимается все выше. Поручик на бегу выхватывает у одного из полицейских автомат и стреляет вверх. Другие полицейские тоже поднимают оружие.

Пули с короткими искрами отскакивают от металлической обшивки вертолета. Небо темно-синее, предрассветное.

— Да выключите же сирены! — кричит, не прерывая стрельбы, поручик.

Сирены постепенно смолкают. Тишину нарушают теперь только автоматные очереди и затихающий рокот вертолета. Видя, что он уже слишком далеко, полицейские один за другим перестают стрелять. Поручик тоже. Становится совершенно тихо. Вертолет летит вертикально вверх.

— Господи, — произносит пилот. — Он же не может так высоко...

Однако вертолет продолжает подниматься. Поручик, полицейские, Регина, ее мать, сестры, брат — все стоят, запрокинув головы. Вертолет еще виден, затем он сливается с синевой неба. Его сигнальный огонь напоминает теперь одну из звезд в вышине над глядящими вверх людьми.

Перевод с польского Ирины Адельгейм

ЛЮДМИЛА ГОЛУБКИНА

Я медленно открыла эту дверь

«Мне приснился сон. Я очень редко помню свои сны, иногда какие-то детали. Иногда ощущения. А тут все так отчетливо. Я проснулась — вся подушка мокрая. Мне приснилось, что я умерла и оказалась на том свете. И знаете, там очень неплохо. «Тот свет» — это поезд с удобными вагонами: мягкие сиденья, уютно. По два человека в купе. Поезд идет, мягко постукивая. Останавливается, забирает новых людей и опять идет. В купе со мной молодая женщина, очень красивая. Может быть, итальянка. Зовут Паола. Но она не мертвая, как я. Она там работает. У нее редкая специальность, она занимается с глухонемыми детьми. Один раз она взяла меня с собой, в такой большой вагон, скамейки вдоль стен, а посередине пусто. И лежат всякие игрушки — мячи, кубики, все очень яркие. И дети играют. Очень тихо, потому что все дети немые. Это очень страшно. А она среди них ходит, ласковая, внимательная. А потом мы опять с ней в купе. И я, понимаете, погибаю от тоски. Я не знаю, сколько лет прошло. Я не знаю, что на земле, как мои дети. Женился ли наконец Володя? Как Галя живет, как ее ребятишки? И я умоляю эту женщину, Паолу, когда она выйдет, а она время от времени возвращается туда, в настоящую жизнь, я умоляю ее позвонить и узнать, что с ними, как они. А она мне говорит, что не может, что она дала подписку ничего из того света на этот не переносить и не рассказывать и наоборот. А то она потеряет работу. Но я ее упрашиваю, я плачу. У меня такая тоска, что я просто не могу. Я ей говорю: «Зачем вам здесь жить, оставайтесь там, пока живы. Вы молодая, красивая, зачем вам это?» А она говорит, что ей здесь нравится, здесь спокойно и всегда одно и то же, если бы можно, она бы здесь навсегда осталась, но там мать, сестры, им нужно помогать. А я говорю: «Вот видите, вы о них знаете, а я ничего о своих детях не знаю. Помогите мне». Она молчит. А потом ей нужно выходить, я стою у окна, молча плачу и на нее смотрю. Все заходят, она одна вышла. Остановилась на платформе, взглянула на меня, и я по ее глазам поняла — узнает. И проснулась. Очень тяжело было...»

Пожилая женщина, лет шестидесяти, пожалуй, даже еще красивая, но какая-то очень усталая, поникшая, рассказывала мне это на балконе двухместного номера пансионата, где мы с ней, сидя в плетеных креслах, грелись в лучах последнего неяркого осеннего солнца.

Сезон уже закончился, народу в пансионате было совсем мало, все какие-то случайные люди, и я несказанно обрадовалась, когда ее поселили в мой номер. Могли ведь и удружить какой-нибудь шумной теткой, из тех, что любят компании и общения. А моя Ася Сергеевна оказалась женщиной очень тихой, деликатной и малоразговорчивой.

Я приехала сюда отдохнуть от суетливой своей жизни. Мне хотелось молчать, слушать море, читать книги и ни о чем не думать.

Мы с ней жили замечательно. Когда я просыпалась утром, ее уже не было. Она ухитрялась вставать так тихо и незаметно, что я ни разу не проснулась и не почувствовала ее ухода. За завтраком мы здоровались. За обедом я иногда подходила к ней, спрашивала о ее здоровье. После ужина мы обычно гуляли вместе. За всю нашу прогулку мы обменивались несколькими словами, не больше.

Я знала, что она работает смотрительницей зала в одном из московских музеев, что путевка у нее соцстраховская — со скидкой, потому и попала не в сезон, да и хотела так. Юг летом не для нее. Давно никуда не ездила, а тут товарищи уговорили, и путевка была горящая. Она рада, что приехала, море действует успокаивающе.

Мне тоже было хорошо, как давно уже не бывало. Тихая, поздняя южная

осень, одиночество, отовсюду слышно нешумное море, солнце, которое воспринималось, как подарок,— все это убаюкивало, притупляло, растворяло, заставляло забыться. Я жила почти как растение — кротко и отдельно. Мне легко спалось и сладко дремалось на нагретых солнцем камнях. Книжка выскальзывала из рук, глаза закрывались, мир сужался и наплывал, обступая тихими звуками. Потом звуки удалялись, и приходило счастье полусна. Только через прикрытые веки какое-то время пробивался алый свет, затем и он угасал.

Как проводила свои дни моя соседка, я не спрашивала. Наверное, тоже бродила у моря или сидела в парке с книгой в руках. Читала она много, я видела это по все меняющимся томикам у нее на тумбочке. В пансионате была на редкость хорошая библиотека, да и в городской нам охотно давали книги под залог.

Она говорила, что одинока. Поэтому я очень удивилась, когда она рассказала мне свой сон. В этот день я вообще ее не узнавала. Утром она уронила вазу с цветами, отчего я проснулась, хотя было еще рано. Она тысячу раз извинилась, но уходить, как обычно, не стала. Сидела на кровати, растерянно сложив руки, и смотрела в окно. А после завтрака подошла ко мне и сказала, что обещают шторм и ветер и, может быть, мы никуда не пойдем, а посидим на нашем балконе — он выходил на горы и был закрыт со всех сторон. Я тоже слышала про шторм, поэтому думала пойти не на море, а в рощу. Но отказать ей я постеснялась, и мы остались. Сидели на балконе, читали, и вдруг она, отложив книгу, достала папиросы — я даже не знала, что она курит, — и заговорила своим низким, очень красивым, сейчас слегка подрагивающим голосом.

Когда она окончила свой рассказ про сон, я попросила у нее папиросу, хотя дала себе слово на отдыхе не курить, и осторожно спросила, боясь спугнуть ее откровенность:

— А где ваши дети? Вы мне никогда о них не рассказывали.

Она помолчала, вздохнула и сказала нерешительно:

— Ну, все равно. Я чувствую, что должна рассказать, иначе мне не освободиться. Вы уж простите, что я вас нагружаю. Я вижу, у вас своих горестей хватает, но вы знаете, этот сон меня настолько выбил из колеи, что я не могу сегодня быть одна. Вы уж меня простите.

Она снова закурила, руки ее дрожали, она это заметила и поняла, что я тоже обратила внимание.

Мы старались не смотреть друг на друга. Смотрели на горы. Они были какие-то странные сегодня — освещенные солнцем, но не радостные, слишком яркие, отдельные. Небо было тревожно-алое, и даже тени от облаков не оживляли напряженную неподвижность гор. Шторм уже приближался, и, хотя к нам на балкон ветер еще не пробился, море шумело грозно и недовольно, и шум деревьев вторил ему.

— У меня двое детей, — медленно начала Ася Сергеевна. — Сын Володя и дочь Галя. Но они не мои дети, вернее, они не знают, что я их мать. Это очень давняя история, тяжелая. Я очень рано вышла замуж — девятнадцати лет — за человека старше себя. Ему было тогда тридцать. Он был летчик. Вы еще молодая, вы не знаете, что такое были для нас летчики до войны. Они ходили в синей такой, ладной форме. И все казались героями. А он еще был как-то особенно мужественно красив. Я занималась музыкой с одной девочкой в его квартире. Я была совсем одна тогда и очень трудно жила. Родители мои погибли, бабушка умерла, и я осталась вдруг в таком одиночестве, что даже сейчас горько вспомнить. Как-то сразу шагнула из счастливого и безмятежного детства в эту взрослую и жестокую жизнь. Нашлись кое-какие уроки — добрые люди помогли, в общем, жила. А этот летчик, мой будущий муж, он нечасто приезжал к своим родителям, но всегда, как видел меня, здоровался и внимательно так смотрел вслед. А однажды я выхожу вечером, а он ждет меня у подъезда — стоит в темноте и курит. Я испугалась, я тогда всего боялась, больше всего темноты. Но уроки были поздние, ничего не поделаешь. Он сказал, что проводит меня. Почти всю дорогу мы шли молча, я очень робела, он мне казался каким-то нереальным, как герой кинофильма. А у самого дома он мне сделал предложение — спокойно, церемонно даже. Так и сказал: «Прошу вашей руки». Я заплакала, он меня погладил по голове и сказал, что я теперь не одна, что он берет меня под свою защиту и чтобы я собирала вещи, утром он заедет за мной, и мы уедем к нему в другой

город. Потом, уже ночью, я сообразила, что я так ему и не ответила, да он и не спрашивал — все сам решил. Утром он заехал за мной на машине, забрал мои вещи, которых было немного, взял меня твердо под руку, и мы уехали.

Вот так я оказалась замужем. Поселил он меня на квартире, не в военном городке. Приезжал не всякий день. Когда полеты были, не приезжал. С друзьями не знакомил. Жили мы замкнуто, нигде не бывали. Я его беспрекословно слушалась и побаивалась. Работа у него была какая-то героическая, нелегкая. При нем я робела, без него скучала. Потом стала замечать — книг он не читает, в кино часто засыпает. Он был со мной ласков, но говорить нам было не о чем. Видит, что я грустна, погладит по голове, но не спросит — что, почему. Я из одного одиночества попала в другое, более страшное. Раньше у меня хоть музыка была, ученики, раньше я мечтать могла о другой жизни. Нет, он вообще был хороший человек, мой муж, любил меня. Думаю, что очень любил, как никогда в жизни. Но он был человек не тонкий, не понимал, что я еще девочка была, что мне хотелось быть среди людей, смеяться, радоваться, учиться. А он, кроме меня, любил только свое дело, и больше его ничего не интересовало. Там, на аэродроме, у него были друзья, свое мужское братство. Дома ждала молодая жена. Он был по-своему счастливым человеком и моего несчастья не замечал совсем. А потом у нас родился сын — Володя. Он так радовался ему, так любил нас обоих. И помогал мне во всем. И мне стало легче жить, я была не одна. Все посветлело вокруг, все стало почти хорошо.

Он иногда даже отпускал меня в библиотеку или на концерт. И вот тогда я в библиотеке познакомилась с Игорем. Я его и раньше встречала, он рылся в каталогах и набирал целую гору книг. Библиотекари его знали и очень как-то почтительно с ним разговаривали. Он был худой, высокий, с бородой. А тогда это было не очень принято. Глаза мягкие, внимательные. Один раз мне понадобилась какая-то книга, библиотекарша не знала, где она. Игорь подошел, услышав наш разговор, и сказал, что книга у него и в следующий раз он принесет. Принес, потом пошел меня провожать, всю дорогу мы разговаривали, не умолкая. Меня как прорвало. Я так стосковалась по человеческому общению, а он внимательно слушал, понимал с полуслова, подхватывал мысль. Мы стали встречаться, не договариваясь. Просто когда бы я ни пришла в библиотеку, он был там. Он не ухаживал за мной, не расспрашивал ни о чем, просто провожал. И эти нечаянные встречи все больше заполняли мою жизнь.

Я любила остановиться иногда неожиданно и снизу вверх посмотреть ему в глаза. Он поспешно отводил их, но я успевала заметить, какой мягкий свет шел ко мне, сколько нежности.

Однажды я проснулась ночью, неизвестно, почему. Сын спал, муж тоже. Я встала, прошла босиком к окну, отдернула занавеску и увидела Игоря. Он стоял, засунув руки в карманы, в тени дома и смотрел на наши окна.

Я оделась тихонько, закутала сына, он похныкал немного, муж спросил сонно: «Что?»

Я ответила: «Ничего. Я сама. Спи».

Откуда только спокойствие взялось?

Собрала сумку с пеленками и детскими вещами, написала при свете луны записку мужу.

Сумку в одну руку, сына в другую, дверь прикрыла тихонько, чтобы не хлопнула. Игорь, как увидел нас, кинулся, взял ребенка неумело, но крепко, прижал его к себе, и мы пошли. Долго шли, потом я спрашиваю: «А куда мы идем?» Он говорит: «К моим друзьям».

Пришли среди ночи, разбудили, но нас ни о чем не стали расспрашивать, напоили чаем, уложили.

А через несколько дней мы уехали в Москву. Мужу я с дороги послала письмо, все объяснила, как могла, просила прощения.

В Москве мы сняли комнату у одной старушки в Сокольниках. Крошечная была такая комнатушка в деревянном доме, который весь разваливался и скрипел. Печка была одна на две комнаты, внутренняя стена прогревалась, а на наружной за ночь нарастал лед. Мы жили очень бедно. Игорь был начинающий поэт. Перебивался кое-как переводами. Связей в редакциях у него не было, изредка кое-что перепадало от друзей.

Но мы так прекрасно жили. В нашей комнате над столом висел большой низкий абажур. От него падал уютный круг света. В углах темно, а за столом всегда светло. Печка гудит, страницы шуршат. Он работает, я занимаюсь. Он меня всему учил, что сам знал. Программу мне составил, книги доставал. Часто друзья приходили, принесут с собой вина, пряников каких-нибудь. Сидим, говорим шепотом, чтобы Володю не разбудить, стихи читаем, смеемся, тоже шепотом. Иногда даже споем шепотом. Это самое счастливое время в моей жизни. Нам никогда не бывало скучно вдвоем, мы никак не могли наговориться. Бывало, кто-нибудь из нас скажет: «Ну все, пора спать!» — и снова говорим, пока не заснем на полуслове.

А потом у нас Галя родилась. Жить стало еще труднее. Летом хозяйка наша, тетя Наташа, позвала нас с собой в Белоруссию, в деревню. Уговаривала: «Ребятки молочка попьют свеженького, вы тоже откормитесь, а то совсем отощали, в чем только душа держится». Мы подумали и поехали. Молодость, решения легкие. В деревне нас приняли, как родных. Мы и вправду отъелись, дети поздоровели.

Ася Сергеевна неожиданно замолчала, глядя на горы, которые теперь заволоклись тучами. Море уже не просто шумело, а грохотало с угрожающими паузами, деревья стонали и вздыхали судорожно, порывами. А у нас на балконе еще было солнце, и этот странный оазис казался чудом среди наступавшего сзади хаоса.

— Однажды я просыпаюсь среди ночи на сеновале, где в углу на оставшемся с зимы прошлогоднем сене постелено нам четверым. Под головой у меня рука Игоря, родная, теплая рука. Мы всегда так спим — обнявшись. Поначалу я боялась, что рука у него будет затекать, просыпалась, тихонько высвобождалась, но он снова обнимал меня, не открывая глаз.

В распахнутую дверь видно небо, усеянное звездами. Пахнет сено, сухо и стойко, пахнет земля, отошедшая от дневного зноя, пахнут травы неведомыми мне запахами. Я горожанка. Я боюсь безмерности этого покоя, я полна этой безмерностью и своим счастьем.

— Игорь, — зову я тихонько. — Игорь!

Он открывает глаза, в них ни капли сна.

— Что? — спрашивает он одними губами.

Я молчу, я чувствую, как слезы бегут у меня из глаз. Бегут, ползут, неудержимо накатывают. Все лицо мокрое. Они щекочут мне шею, а я не могу пошевелиться, вытереть их.

Игорь жестковатой ладонью вытирает мне щеки. От крестьянской работы руки его, всегда такие мягкие, задубели. Мне приятно это шершавое прикосновение.

— Не плачь, — говорит он нежно. — Девочка моя, не плачь. Это никогда не кончится. Мы всегда будем вместе и всегда будем счастливы.

— Дети растут, — говорю я, всхлипывая.

— Дети вырастут, станут большими и добрыми. А мы все еще будем молодыми. Может быть, мы еще родим с тобой, чтобы нас было больше. Хочешь?

Я плачу, но слезы уже отходят. Я тоже хочу ребенка — сейчас, этой ночью, чтобы он зародился во мне из этого счастья, из этих запахов, звезд, из этой земли.

А Игорь притянул меня к себе, и я слышу удары сердца — моего, его, я не знаю. Плачет Галя. Мы слышим и не слышим. Нам нельзя разомкнуть наши объятия. Мы не здесь, мы слиты в этой ночи, в другом пространстве, у которого нет конца. Где-то в этом бесконечном, начинающемся от наших тел пространстве глухо и далеко грохочет гром.Утром я спускаюсь с сеновала, иду, осторожно ступая босыми ногами по мокрой траве. Я знаю, во мне уже завязалась новая жизнь. Я еще легкая, но тяжесть приближается, она скоро настигнет меня, радостная тяжесть будущего человека, созданного нами.

А навстречу мне спешит, путаясь в травах, тетя Наташа. Платок сбился с головы, руки беспомощно висят вдоль тела.

Я улыбаюсь ей, хочу одарить чем-то от полноты своего счастья.

— Война! — говорит она мне. — Война, детка.

Ах, какое лето стояло в тот год на земле. Неизбывное лето, которое длится годы, а началось двадцать два дня назад.

Я провожаю Игоря. Мы стоим за околицей. Галя у меня на руках, Володя — у тети Наташи, новый ребенок — во мне.

Игорь уходит с остальными мужчинами на призывной пункт и дальше на фронт. Он смотрит на меня с ужасом. Он не может понять, как мы останемся одни в этой чужой деревне, посреди войны.

Я смотрю на него с отчаянием. Я не могу примириться с мыслью, что его отрывают от меня. Мы еще ни разу не расставались с той ночи, когда я вышла к нему с ребенком на руках. Я так недолго и так неистово была счастлива, а он уходит туда, откуда, может быть, не вернется.

И мы оба знаем — так нужно, так нужно.

Он уходит по дороге. Надрывается гармошка, голосят бабы, пыль, жара. Вот один парень вырвался от повисшей на нем жены и нагнал остальных.

А Игорь все оглядывается, оглядывается...

Через три дня в деревню пришли немцы.

Я с трудом открываю глаза. Чужая женщина, пожилая, почти старуха, глядя мимо меня на совсем потемневшие горы, ведет свое медленное повествование. Солнца уже нет и в помине. Ветер добрался до нашего убежища. Ася Сергеевна встает, идет в комнату за платком. Холодно.

Она возвращается. Я смотрю на ее ноги, они еще стройны, но все в тяжких синих узлах вен. Кожа точно изрыта ими. Тромбофлебит, закупорка вен — болезнь стариков.

— Сначала они нас не трогали. Они шли по дорогам, в деревню заходили ненадолго — разжиться едой, согреться. А потом пришла зима.

Немцы заняли нашу деревню, поселились спокойно, основательно. Мы перебрались в землянку. Там было холодно и всегда темно. Я потом часто корила себя, что не ушла следом за нашими войсками, даже не попыталась вернуться в Москву. Но куда я могла тронуться — одна, с двумя маленькими детьми?

В этой землянке меня и нашел однорукий Гоша — связной партизан. Он был учителем в этом селе, и Игорь успел подружиться с ним. Сначала я только испугалась. Чем я могу быть полезной им? Я чужая, у меня нет хозяйства, мы сами голодаем, дети мои почти не видят солнца. Я беременна на седьмом месяце, и по снегу мне уже трудно ходить.

Но я старалась помочь чем могла. У меня было такое чувство, что, помогая им, я помогаю Игорю. Где он, жив или нет, я не знала, но это все, что я могла для него сделать.

А потом наступил этот день. Накануне под вечер я ушла в отряд. Гоша заболел, и бабы определили меня нести еду. Они рассудили, что в случае чего мне, беременной, легче будет пройти через патрули. У всех у них были родные в партизанах, а те, у кого не было, так же как и я, верили, что помогают своим мужикам, ушедшим на фронт, выкупают их у судьбы.

Когда я возвращалась светлым днем, я еще издали, из-за рощи, почувствовала запах гари, увидела дым над деревней и воронье в небе, бестолково собирающееся в стаи.

Я бегу, проваливаюсь в снег, все во мне болит и кричит от боли. Я уже не могу бежать, ковыляю, ползу, поднимаюсь, поддерживая живот, снова проваливаюсь...

И вот я вышла, вывалилась из рощи к ней, к деревне, которая была моим домом и последним прибежищем на земле. Ее нет. Есть трубы, догорающие бревна, страшная куча обугленных трупов в конюшне за селом. И воронье в небе.

Меня раздирает боль, я царапаю снег, я кричу — все равно меня никто не услышит.

Я рожаю прямо здесь, на снегу, мертвого ребенка и остаюсь лежать в крови, не шевелясь. Жить незачем. Все кончилось. Страшнее ничего не бывает...

Здесь, в этой жизни, на обдуваемом ветрами балконе я хватаю за руки бесстрашную женщину с пустыми от давнего горя глазами.

— Ася Сергеевна, миленькая, не надо! Не надо больше! Зачем вы все это ворошите? Это надо забыть, забыть!

Она высвобождает свои руки, как отталкивает меня, поднимается, сухо смотрит перед собой.

— Да, наверное, не надо. Вы правы. Я что-то распустилась совсем.

И тихо уходит в комнату, садится на кровать.

Я стою еще некоторое время, приходя в себя. Дрожь бьет меня, страшная боль отчаяния. Я смотрю на сгорбленную, поникшую женщину, и пронзительная жалость переворачивает мне сердце. Я сажусь рядом с ней и осторожно глажу ее руки.

— Милая, дорогая Ася Сергеевна, не мучайте себя. Их уже нет, что же делать? Я не то говорю, наверное, но пожалейте себя...

Она с удивлением смотрит на меня.

— Как нет? Они живы, живы!

— Да, конечно, но давайте пойдем куда-нибудь к морю, посмотрим на шторм. Оденьтесь потеплее.

Она вдруг тихо улыбается и как-то молодеет на минуту — глаза мягкие, отсвет нежности на лице.

— А, я понимаю, что вы подумали. Нет, я не сумасшедшая. Вам лучше дослушать меня, иначе...

Она не договорила, что «иначе»... Встала, легко нажала мне на плечо, чтобы я не поднималась, и я покорно осталась сидеть, глядя на нее снизу вверх.

А шторм уже бушевал вовсю, окна сотрясались от его отзвука.

— Я выжила тогда, когда выжить было невозможно. И много раз потом. Вечером меня подобрали люди из соседнего села. Они же похоронили трупы. Меня выходила одна женщина. Я не хотела жить. Она силой вливала в меня какой-то отвар. Выходила, чтобы потом вместе со мной попасть в концлагерь. Их немцы не сожгли — пришли однажды и всех забрали. Я была четыре года в лагерях, в самых страшных, потом в Германии. В сорок шестом вернулась в Россию. Первое, что сделала, — бросилась узнавать про Игоря. Он погиб сразу же — в сорок первом. Мне было все равно, где жить, чем заниматься. Я попала в Сибирь, работала на шахте. Потом один человек меня пожалел, перевел в библиотеку. Это было единственное место, где мне было хорошо.

В библиотеке мы встретились с Игорем... Книги — вот все, что у меня осталось. Меня многие жалели тогда. Я еще была молодая, хоть и выглядела намного старше своего возраста. Но мне ничего не было нужно.

И вот я как-то разбирала новые поступления и увидела тоненькую книжечку. На обложке стояла фамилия Игоря. Стихи. Я открыла ее, и на меня глянул он сам — такой родной и такой далекий. У меня ведь ничего не осталось от той жизни, даже фотографий.

Вступительная статья: «...талантливый молодой поэт, отдавший свою жизнь...» Под статьей подпись знаменитого литератора. Когда-то он бывал у нас, очень дружил с Игорем. Он не забыл, он собрал все его разрозненные стихи и отдал их людям. А я?

В ту же ночь я выехала в Москву.

И вот я иду по Сокольникам такой знакомой дорогой и ничего не узнаю. Какие-то большие дома вокруг. Все спешат. Прошлого уже нет, его и не может быть. Уже выросли новые деревья и бегают дети, которые не знали войны.

Я в изнеможении бреду, еле переставляя ноги, сама не знаю куда.

А потом за каким-то пустырем и строительным мусором открывается наш дом. Та же покосившаяся калитка, тропинка к крыльцу, оторванный ставень на одной петле. Я иду по тропинке как во сне. Вот сейчас я толкну дверь, и навстречу мне выйдет Игорь, чуть сутулясь от роста и застенчивости. И я услышу веселый шум дома — гудение печки, детское лопотание, ворчание тети Наташи.

Нет, сейчас мне навстречу выйдут чужие люди и строго спросят: «Что надо?» И я попытаюсь им объяснить. И я буду умолять: «Посмотрите, может быть,

что-то осталось — бумаги, книги?» А люди будут смотреть на меня подозрительно, и звуки дома будут чужие, не наши.

Я поднимаюсь на крыльцо, стою, переводя дух. Надо решиться. Надо решиться. Надо решиться.

Я медленно открыла эту дверь.

Знакомая холодная прихожая-сени. Коридор. Комната. Гудит печка. У печки какая-то старуха, нагнувшись, подкладывает дрова. Поворачивается ко мне, щурится подслеповато.

— Тетя Наташа, — кричу я, не веря себе, не веря ничему.

Этого не может быть! Или я тоже умерла, как в том сне? Когда я успела?

— Асенька! — кричит она и спешит мне навстречу, переваливаясь, тяжело оступаясь.

Мы обнимаемся. Вернее, я падаю в ее объятия. Она живая, теплая, пахнет дымом. И дом пахнет, как встарь — половиками, уютом, старушечьей чистотой.

— Как же так? — спрашиваю я, давясь слезами. — Как же вы живы? Вас же сожгли там, с детьми!

— Ой, да что ты, что ты, Бог с тобой! За нами накануне деверь приехал с вечера. Я же тебе говорила, что он звал. Я и поехала, когда еще телега-то будет... А бабам наказала, чтобы тебя проводили, когда придешь. Потом искала тебя, искала. Думала, ты померла.

— А дети, дети? — без голоса кричу я.

— Живы твои дети — и Володенька, и Галенька. Большие уже.

Я оседаю на пол, на половики, к ее ногам, в темноту.

Я выкарабкиваюсь из темноты, как из дурного сна — с усилием, не сразу. Я лежу на полу, под головой у меня подушка. Я чем-то укрыта.

Тетя Наташа сидит рядом, плачет, сморкается. Я смотрю на нее, не понимая, что происходит. Потом разом все вспоминаю и рывком сажусь, но снова падаю навзничь от головокружения.

— Где они, тетя Наташа? Здесь?

— Да нет, не здесь, — виновато говорит она. — Я бы их не вытянула. И так не знаю, как живы остались.

— А где они? В детдоме?

— А у мужа твоего. Он нас разыскал там, как уж, не знаю.

— У какого мужа, — опять холодею я, боясь поверить в новое чудо и уже ничего не понимая.

— Да у летчика этого, Володиного отца. Я же тебе говорю — разыскал он нас у деверя, как немцы ушли. Приехал на машине, бравый такой, весь в орденах. А я и не знала, что Володька от него, думала оба от Игоря. Он мне и сказал, что Игорек погиб, — она снова плачет.

— Обоих взял? — тускло спрашиваю я.

— Обоих. Говорит, любил я ее и буду любить. И дети ее мне оба родные. Так и растит их обоих, как родных.

— А где он сейчас?

— Да здесь, в Москве. Недалеко — на Каланчевке. Я к нему иногда захожу проведать. Хорошие такие ребятишки, ладные. Меня любят. Только и осталось теперь у меня, что они.

Потом я бреду по Сокольникам, зажав в руке записку с телефоном, и ищу автомат. Вот попался один — сломанный. Вот другой — занят. Я терпеливо жду. Ноги мерзнут. Голова кружится. Наконец подходит моя очередь. Я набираю номер, подходит какая-то женщина. Я хочу позвать мужа и вдруг чувствую, что у меня пропал голос. Совсем пропал. Я ничего не могу произнести.

— Алло, — говорят мне в трубку. — Алло! Говорите!

Я молчу. Гудки. Отбой.

Я иду дальше. Захожу в кафе. Заставляю себя выпить немного чаю. Нужно согреться, успокоиться. Пробую говорить — какой-то сип из горла.

Я иду дальше, иду, иду. Вот уже Комсомольская площадь. Я останавливаюсь, считаю до ста. Всем напряжением нервов велю себе успокоиться. Успокаиваюсь. Говорю вслух: «Алло!»

На меня оборачиваются. Я вхожу в метро, нахожу автомат, набираю номер. На этот раз к телефону подходит он.

— Алло, — говорю я. — Это я, Ася.

Он молчит, потом тихо говорит:

— Это ты?

— Да, я. Я жива. Я вернулась и хочу видеть детей.

— Где ты сейчас? — быстро спрашивает он.

— В метро на Комсомольской.

— Выходи к Казанскому, жди меня там. Я сейчас подъеду.

Я выхожу. Меряю шагами расстояние от стены до края тротуара. Он же рядом живет, зачем ему за мной заезжать? Впрочем, какое мне дело? Скорей бы увидеть детей. Скорей! Я еще не могу привыкнуть к мысли, что они живы. Уже большие, как сказала тетя Наташа. А для меня маленькие, как тогда — в сорок первом.

Подъезжает машина. Из нее выходит он. В кожаном реглане, постаревший, но еще красивый. Наверное, он в больших чинах, это чувствуется по нему.

Он смотрит на меня, не узнает и снова ищет глазами. Я знаю, что очень изменилась, но мне сейчас не до этих переживаний. Я подхожу к нему.

— Это я, я, не пугайся.

Это потому, что в глазах у него страх. Но он мужчина крепкий, он берет себя в руки, открывает дверцу машины.

Я сажусь. Он грузно влезает за руль, но не спешит тронуться с места. Смотрит на меня и молчит.

— Поедем, — прошу я.

— Подожди, — тихо говорит он. — Тебе, видно, нелегко пришлось в жизни, но ты сама выбирала свою судьбу. Я готов был все для тебя сделать, я бы тебя от всего защитил.

— Что сейчас об этом вспоминать? Поехали.

Но он опять медлит.

— Ты мне много горя причинила в жизни. Ты меня бросила и сына забрала. Я чуть не умер тогда. Я даже плакал. Пил и плакал.

— Я прошу тебя... Это все так далеко. Я была уверена, что дети погибли. Я их даже не искала. А они живы. Я хочу их скорее увидеть, ты понимаешь?

— Если бы не я, дети погибли бы. Ты не представляешь, в каком виде я их застал. Дистрофия, животы вздутые. Галя просто умирала. Я их выходил, ночи от них не отходил. Все ночи между полетами. И ребята помогли. Всем полком их спасали.

Я хватаю его руку и целую ее с нежностью.

— Спасибо тебе, спасибо! Ты святой человек. Я не знаю, как за тебя молиться.

— Нет, — говорит он решительно, не отнимая руки. — Я не повезу тебя к детям.

— Почему? — не понимаю я.

— У них другая мать, моя новая жена. Она их вырастила вместе со мной. Она была официанткой в нашей столовой. Она вместе со мной не спала все эти ночи. Они не знают, что у них была ты. Галя не знает, что я не ее отец. Я люблю ее как родную. Сначала любил, потому что она твоя дочь, а потом просто полюбил.

Я молчу, осмысливая сказанное. У него трясутся руки, он ломает спички, пытаясь прикурить. Мне его жалко. Он, действительно, спас моим детям жизнь, и он любит их. Но это же мои дети, мои! Я их снова нашла.

— Едем, — говорю я.

— Ты мне искалечила жизнь, — вдруг почти с ненавистью говорит он. — Я много лет не мог опомниться. Меня дети спасли, любовь к ним. А сколько они потом болели, думаешь, эти зимы в деревне прошли им даром? Я с трудом наладил свою жизнь. Сколько раз погибал, горя в самолете. И теперь, когда все позади и мы счастливы, являешься ты и хочешь все сломать.

— Коля, — говорю я. — Коленька, — как никогда не называла его в жизни. — Неужели ты хочешь меня погубить? Посмотри на меня, я же все потеряла. Я уже почти не живая!

— Зачем же ты нужна им, мертвая? И что ты им можешь дать? У них дом сейчас. У меня хорошая квартира, жена не работает, только ими занята. Они учатся. Галя в музыкальную школу ходит. Ты о них подумай.

Я вылезаю из машины, иду по мостовой, подальше от него. Он нагоняет меня, обнимает прямо посреди площади, плачет.

— Прости меня, Ася, прости. Я не хочу добивать тебя. Но что же делать?

Я молчу, прислонясь лбом к его реглану. Сколько страшных лет пролегло между нашими объятиями.

— Ну хочешь, я прогоню ее. Мы будем снова жить вместе, растить детей. Я буду любить тебя, как прежде. Мы все забудем.

— Кого? — тускло говорю я. — Кого ты прогонишь? Мать своих детей, которая их вырастила?

Он опомнился, снял руки с моих плеч.

— Прости. Ты права, я просто забылся.

Я поворачиваюсь и ухожу. Со всех сторон нам сигналят, объезжая, машины.

— Ася, — зовет он меня опять.

Я останавливаюсь, жду.

— Обещай, что ты никогда им не дашь о себе знать. Дай мне слово, что ты никогда им ничего не расскажешь.

Я смотрю на него. У него дрожат губы, дергается щека. Это он спас моих детей, он, а не я. Это он выходил их, перенес все их болезни, плохие отметки, ушибы, ссоры и неприятности. Он, а не я. Это его они целовали на ночь и ждали вечером из полетов. Его, а не меня. Я не виновата, но это так.

— Хорошо, — говорю я. — Даю тебе слово. Прощай.

И ухожу, больше не оглядываясь.

Я снова медленно возвращаюсь к жизни. Болит сердце, ноет закушенная до крови губа. В комнате совсем темно, но мы не зажигаем свет.

Я смотрю на худенькую Асю Сергеевну, она закинула голову, прислонившись затылком к стене. Стоя, она не сутулится. В темноте не видно морщин. Ей на вид лет тридцать пять, не больше.

— А что было потом? — шепотом спрашиваю я.

— Что было? — эхом откликается она. — Я поселилась в Москве у тети Наташи. Нашли стихи Игоря, она все сохранила. Выпустили еще одну книжку. Теперь его все знают, читают, помнят. Песни на его стихи пишут. Молодежь знает их наизусть. Он был большой поэт и успел немало. Тетя Наташа сама отвела меня к школе, где учились дети. Я увидела их издали. Галя совсем не похожа на Игоря. Она в меня. А Володя в отца. Я каждый день приходила к школе, потом к институтам, где они учились. Через тетю Наташу я знала все о них. Потом она умерла, дом снесли. Я перебралась в коммуналку. Галя замужем, у нее двое детей. Теперь я хожу к садику, смотреть на них. Володя никак не женится, живет с отцом. Муж мой постарел совсем, ходит с палочкой. Он иногда замечает меня у дома, но никогда не подходит. Один раз его собака подбежала ко мне. Он стоял и смотрел. Потом вышел Володя, и я ушла. Я привыкла. Живу этим. А сегодня вот этот сон. Растревожил меня.

Мы молчим. Сумерки сгущаются. Море утихло, вздыхает устало и ворчливо.

Я встаю, подхожу к Асе Сергеевне, обнимаю ее за плечи, прислоняюсь щекой к ее плечу.

Кто-то проходит под нашими окнами, оживленно разговаривая. Скрипит гравий под ногами. По шоссе мчатся автомашины. Южный вечер вступает в свои права.

S U M M A R Y

Sergei Selianov:
«We are selling tangerines here»

Raisa Fomina
Specification — high quality movies

Armen Badalian:
«It is important to work with Russian films»

Daniil Dondurei
New film-goers without new films
Set of materials on distribution of foreign art-house and new Russian movies.

Lev Anninsky
What is it — a good tsar?
Review of Gleb Panfilov's Romanovs. The Crowned Family (Russia).

Elena Plakhova
From Mexico with love-bitch
Review of Alejandro Conzalez Inarritu's Amores Perros (Mexico).

Valentin Eshpai
Cinéma purité, or Total decoding
Review of Mike Figgis' Timecode (USA).

Dmitry Comm
Jump of a tiger
Review of Ang Lee's Crouching Tiger, Hidden Dragon (Taiwan — Hong Kong — China — USA).

Sergei Kuznetsov
Expelled from McDonald's
Review of Robert Zemekis' Cast Away (USA).

Zoya Kosheleva
Phototrace of history
Review of Andrey Shipulin's documentary Old Album (Russia).

Ludmila Donets
This Victory day
Review of Tofik Shakhverdiev's documentary March of Victory (Russia).

Mark Lipovetsky
In memoriam of Buratino
Fairytale hero as the first simulacre-personage in Russian culture.

Mikhail Kurayev
Intelligentsia and philisters
Essay on today's Russian intelligentsia.

Nina Tsyrkun
Divine

Irina Kulik
Rebel Rebel

Igor Mantsov
Social optics of John Waters

Sergey Syniakov
Somebody else's revolution
Set of stuff on John Waters.

Andrei Bitov
Benefits of troubled times
Prominent Russian writer reflects on today's Russian culture.

Dmitry Comm
Eurohorror: British canon
Article on history of British horror.

Angelica Artukh
Love and anarchy made of ginkgo
Notes on retrospective of Southern Korea's movies.

Liliana Malkova
Between Vertov and Putin
On modern Russian documentaries.

Mike Figgis
Sound is the emotional world of the film
Director's master-class on sound and music in cinema.

Vladimir Dmitriev
A few words about Henry Langlois, the saint madman of Archive

Georges P. Langlois, Glenn Myrent
Henry Langlois. The first citizen of cinema (Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma)
Chapters from a book devoted to the founder of French Cinemateque.

Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
Paradise
Script.

Ludmila Golubkina
I slowly opened the door
A story about a woman who lost her children during the war.

16
- 5 ИЮЛ 2001

Б-16173

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 26.04.01. Подп. к печати 16.05.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,18
Заказ 210. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

Российская книжная палата
2001
Обязательный экземпляр

«Крадущийся тигр, невидимый дракон»

Режиссер Ан Ли

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Д.БЫКОВА, С.ЖИЖЕКА, Н.ИЗВОЛОВА, Д.КОММА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, Н.ЛУКИНЫХ, Л.МАЛЬКОВОЙ, И.МАНЦОВА, В.МАТИЗЕНА, Ю.НОРШТЕЙНА, П.ФИННА, В.ФОМИНА

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Молодое кино: надежды и разочарования
Киноредакторы: цензура или художественное качество?

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЛЮДИ» Киры Муратовой
«ЯДЫ, ИЛИ ВСЕМИРНАЯ ИСТОРИЯ ОТРАВЛЕНИЙ» Карена Шахназарова
«АВГУСТ 44-го...» Михаила Пташука
«АНГЕЛЫ ВСЕЛЕННОЙ» Фридрика Тора Фридрикссона
«101 РЕЙКЬЯВИК» Балтазара Кормакура
«СОВМЕСТНАЯ ЗОНА БЕЗОПАСНОСТИ» Парк Чан Вука
ПОСЛЕСЛОВИЕ: «НЕЖНЫЙ ВОЗРАСТ» Сергея Соловьева

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ВОНГ КАРВАЙ
МИХАИЛ РОЩИН
НИК ПАРК

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Роттердам-2001
Оберхаузенская лекция Славоя Жижека
Кино всегда было цветным

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
МАЙК ФИГГИС
ФРИДРИК ТОР ФРИДРИКССОН

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Письма Е.Булгаковой — Т.Луговской и С.Ермолинскому
Ефим Левин. Дневник

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Кшиштоф Песевич при участии Агнешки Липец-Врублевской. АД. ЧИСТИЛИЩЕ